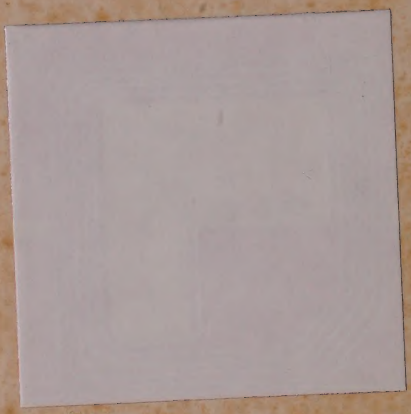
JACOB BURCKHARDT
VORTRÄGE

WASMUTH ANTIQUARIAT
BERLIN-CHARLOTTENBURG 2
HARDENBERG STR. 9a



Ulrich Middeldorf

JACOB BURCKHARDT

VORTRÄGE

1844—1887

IM AUFTRAGE DER HISTORISCHEN UND
ANTIQUARISCHEN GESELLSCHAFT
ZU BASEL HERAUSGEGEBEN

VON

EMIL DÜRR

DRITTE AUFLAGE

BENNO SCHWABE & CO. / VERLAG
BASEL 1919

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT BY BENNO SCHWABE & CO., BASLE

SCHWEIGHAUSERISCHE BUCHDRUCKEREI, BASEL

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT

Trotzdem Jacob Burckhardt im Jahre 1872, nach dem Rücktritt Leopold Rankes, die Nachfolgerschaft auf dem ersten Lehrstuhl der Geschichte in Deutschland angetragen worden, ist er seiner Universität und Vaterstadt treu geblieben. Hochschule und Heimatstadt! Denn sein Wirken in Basel blieb nicht auf geschichtliche und kunstgeschichtliche Vorlesungen beschränkt. Die Bürgerschaft war schon unter den akademischen Hörern Burckhardts immer stark vertreten. Er hat aber außerdem während fünf Jahrzehnten aus innerm Bedürfnis Anlaß genommen, zu der gebildeten Basler Bevölkerung in den gegebenen, ungesuchten Formen und Veranstaltungen von dem zu sprechen, was ihm in Geschichte, Kunst und Literatur wesentlich und groß erschien. Er hat damit bei seinen Mitbürgern das Verständnis, die Freude und die Verantwortung für die Welt der Schönheit und der geistigen Güter geweckt und gehegt, der er selbst sein Leben vorbehalten hatte. Aber was so umschrieben ist, nannte er in einfacher Weise: „Allgemeine Anregung zu geschichtlicher Betrachtung der Welt."

Seine Tätigkeit an der Universität und in den öffentlichen Vorträgen hat er durchaus als Einheit betrachtet, ohne irgendwelchen Unterschied in Stoff, Form und Auffassung zu machen. Es war für ihn ein und dasselbe Amt, und er hat nach seinen eigenen Worten „dies Amt in seinem ganzen Umfange stets hochgehalten und daneben auf literarische Erfolge von Herzen gerne verzichtet." Mit Burckhardt ist über diesen Verzicht nicht zu rechten. Doch das geistige Basel von 1860—1890 ist sich der reichen Humanität bewußt, die es seinem Geiste dankt, und Staunen und Dankbarkeit ist bei all denen heute noch nicht entschwunden, die den unvergänglichen Zauber von Burckhardts Wort, Kunst und Gesinnung in seinen Vorträgen erfahren durften.

Wie Nietzsche über Burckhardts Vorlesungen und Vorträge geurteilt hat, ist bekannt. Und derjenige, der in der Geistesgeschichte Basels und des deutschen Sprachgebietes aus manchen Gründen neben den beiden genannt wird, Carl Spitteler, hat aus eigenem Erlebnis vor einigen Jahren das Urteil Nietzsches in besonderer Beziehung auf die Vorträge bestätigt und ausgeführt: „Sollten Burckhardts öffentliche und Universitätsvorträge wirklich nicht veröffentlicht sein" fragt er in seinen Erinnerungen an Burckhardt („Jakob Burckhardt und der Student", Neue Zürcher Zeitung 1912, Nr. 184/6, 191/3), „dann erlaube ich mir, daran zu

erinnern, daß es sich bei Burckhardts Vorträgen nicht bloß um die Wissenschaft der Geschichte handelt, sondern um viel mehr und namentlich um etwas ganz anderes, viel höheres, ganz unvergleichliches. Um was, das zu erklären oder auch nur ahnen zu lassen, dazu wäre eine ganze Abhandlung nötig. Ich muß mich hier mit dem Bekenntnis begnügen, daß ich den Verlust der kleinsten beiläufigen Seitenbemerkung Burckhardts für einen unersetzlichen Verlust halte."

Die Wertschätzung nur dieser zwei Großen schon erweckt die Ahnung, daß es sich bei Burckhardts Vorträgen um etwas Hohes und Schönes, ja nach Form und Gehalt Dauerndes gehandelt hat und daß mit deren Veröffentlichung ein Schatz gehoben werden könne.

Die Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel hat es deshalb als nobile officium betrachtet, den hundertsten Geburtstag Burckhardts in der Weise dauernd zu ehren, daß sie aus dessen Nachlaß einen Teil seiner Vorträge veröffentlicht, damit sie von neuem zeugen mögen von der Schönheit und Weite des Burckhardtschen Geistes. Die Gesellschaft erfüllt damit ihm gegenüber ihre besondere Dankbarkeit. Denn Burckhardt war während mehr als fünf Jahrzehnten Mitglied der erst getrennten und später zu einer einzigen vereinigten Gesellschaften, hat deren Sitzungen seit 1843 bis 1892 mit Vorträgen geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Inhalts bereichert, dort die einen und die andern Kapitel seiner großen Werke zuerst vorgetragen, hat den Gesellschaftspublikationen Erstlingsschriften anvertraut, und als er sich 1887 von den öffentlichen Vorträgen zurückzog, hat er noch während vier Jahren neun Mal die Gelegenheit willkommen geheißen, vor ihr zu sprechen. Seine Tätigkeit im Rahmen der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft hat er am 15. Dezember 1892 mit einem Vortrag über „Die Marienkrönung in der bildenden Kunst" beschlossen. Aber die Gesellschaft schuldet nicht nur für diese Vorträge und für die an Vorträge Dritter sich anschließenden glänzenden Improvisationen Burckhardts ihren nachhaltigen Dank. Sie fühlt sich ihm auch deshalb verpflichtet, weil gerade seine tätige Mitgliedschaft der Gesellschaft starke Sympathien in der Stadt erworben und seine Anregungen eine ganze Anzahl Historiker für seine hohe Auffassung der geschichtlichen Welt und die lebendige Mitarbeit an der Geschichtsforschung für immer gewonnen haben. Der Dank der Gesellschaft soll daher Ausdruck und Denkmal in dieser Veröffentlichung finden.

Wenn nicht Burckhardts Werke heute schon der ganzen gebildeten Welt angehörten, so möchte man diese Vorträge vorerst als eine Erinnerung für seine Basler Mitbürger auffassen. Aber sie sind doch ihrem ganzen Wesen nach so losgelöst vom Basler Boden, sind so universal nach ihrer Stoffauswahl, und ihre Form nimmt so stark an einer künstlerischen Allgemeingültigkeit Teil, daß sie sich ohne weiteres an einen Leserkreis wenden dürfen, den keine lokalen Grenzen bannen.

Jacob Burckhardt hat seine Vorträge an verschiedenen Orten, bei verschiedenen Gelegenheiten, doch wesentlich im Rahmen folgender Veranstaltungen und Gesellschaften gehalten: als akademische Vorlesung in der Universitätsaula im Basler Museum, als Teil eines regelmäßigen Winterzyklus von Vorträgen, veranstaltet von der Universität; als öffentlichen populären Vortrag im Bernoullianum; im Schoße der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft; schließlich gelegentlich im Verein junger Kaufleute. Seinen Aulavorträgen sind öffentliche geschichtliche, kunstgeschichtliche und literarische Vorträge vorausgegangen als Burckhardts eigene Veranstaltung und im Auftrage der Akademischen Gesellschaft. Als Burckhardt in Zürich tätig war, hat er sich an den Vorträgen der Antiquarischen Gesellschaft und an den akademisch gehaltenen Rathausvorträgen beteiligt. Ueberdies stammen von ihm einige Gelegenheitsreden, wie die Rede an Schillers hundertjährigem Geburtstag, die Reden über „Dio Chrysostomus" und „Ueber das wissenschaftliche Verdienst der Griechen."

Die Niederschriften der Vorträge finden sich, soweit deren erhalten sind, im Jacob Burckhardt-Archiv, das dem Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt anvertraut ist. Sie waren entweder als solche überliefert oder von Burckhardt selbst seinen Vorlesungen eingeordnet worden. Von den etwa 170 nachweisbar gehaltenen Vorträgen sind zu Dreiviertel die Manuskripte erhalten. Davon ist jedoch der Großteil nur in mehr oder weniger ausführlichen Skizzen oder Uebersichtsblättern als letzte Form der Aufzeichnung überliefert, so daß im Hinblick auf die Vollendung der Ueberlieferung nur etwa fünfunddreißig Vorträge zur Auswahl und Veröffentlichung in Betracht fielen. Ueberdies hat eine ganze Reihe von Vorträgen ausführlichen Referaten gerufen, die zum Teil so vorzüglich und getreu sind, daß sich die Frage öfters erhoben hat, ob sie nicht in die Reihe der Vorträge aufgenommen werden sollten. Die Auswahl des Herausgebers hat sich schließlich auf 24 beschränkt. Maßgebend hiefür war einmal die äußere Ueberlieferung: relativ voll-

ständiger, höchstens partienweise skizzierter Text, der gegebenenfalls durch ein Zeitungsreferat geprüft und ergänzt werden konnte. Weiterhin entschied dann die Schönheit der Form und die Bedeutung des Themas im allgemeinen wie in Hinsicht auf das besondere geschichtliche oder kunsthistorische Urteil Burckhardts. So wollen die Vorträge über Napoleon und Rembrandt durchaus und in erster Linie als Zeugnisse über den Verfasser gelten. Keineswegs konnte bei der Auswahl der Vorträge das Kriterium der Wissenschaftlichkeit an erster Stelle stehen, da Burckhardt selbst seine Vorträge nicht mit dem Anspruch auf höchste Wissenschaftlichkeit gehalten hat: „Sie haben nur", das war seine Absicht, „jedesmal ihre Stunde ausfüllen sollen." Schließlich konnte der Herausgeber auf die Aufnahme des einen und des andern Vortrages verzichten, wenn dessen Gehalt schon in irgend einer und zwar vollendeteren Form in eines der veröffentlichten Werke Burckhardts übergegangen war.

Das dergestalt Ausgewählte ist, abgesehen von den drei Gelegenheitsreden und einem Zürcher Rathausvortrag, durchweg als akademische Vorlesung in der Aula des Museums gehalten worden. Die Auswahl der Vorträge nach dem Lokal beruht nicht auf der Willkür des Herausgebers. Diese Beschränkung ergab sich von selbst.

Die öffentlichen akademischen Vorlesungen sind eine Veranstaltung der Universität. Sie wurden im Jahre 1856 zum Zwecke eingeführt, zwischen der Universität und der gebildeten Bürgerschaft stärkere geistige Beziehungen und Berührungsmöglichkeiten zu schaffen. Sie waren bis zum Jahre 1878 unentgeltlich; 1879 ist die Unentgeltlichkeit aufgehoben worden in der Absicht, der Universitäts-Bibliothek mehr Mittel zur Verfügung stellen zu können.

In den Dienst dieser doppelten Sache, die so ganz eigentlich seiner Auffassung vom Berufe eines akademischen Lehrers entsprach, hat sich Jacob Burckhardt seit dem Winter 1858/9 gestellt, hat treu bei ihr ausgeharrt, zwei bis vier Mal jeden Winter gesprochen, bis ihn das Alter im Jahre 1887 zum Verzicht nötigte. Der Vortrag über die Briefe der Madame de Sévigné, in dem die Persönlichkeit Burckhardts auffallend stark hindurchschimmert, war sein Abschied vom Basler Publikum.

Die Erklärung, warum besonders die akademischen Vorlesungen Burckhardts in besonders gut gearbeitetem Manuskript überliefert sind, ist leicht zu geben. In den Vorträgen mehr populärer Art, oder, was für Burckhardt zutreffender ist, in der äußerlich weniger feierlichen und weniger anspruchsvollen Stätte des Bernoullianums durfte sich Burckhardt

in stärkerem Maße seiner epischen Begabung und der Improvisation überlassen als etwa in der Aula, weil hier von vorneherein eine geistige Auslese des Basler Publikums zu erwarten war, wiewohl dasselbe sich größtenteils auch in Burckhardts Bernoullianumsvorträgen eingefunden hat. Denn Burckhardts Geist hat auch das Bernoullianum zur Aula gemacht. Die hier aber etwa gestattete Freiheit war in den akademischen Vorlesungen, im vornehmen, feierlichen Saal unwillkürlich nicht gegeben. Der Ort legte die sicherste Form und Beherrschung nahe. So mögen schon aus diesem einen Grund die Manuskripte der Aulavorträge ganz besonders sorgfältig ausgearbeitet worden sein, wiewohl sie nur als Grundlage zum Memorieren dienten.

Seit etwa dem Jahre 1881 mag ein anderer Anlaß für die Ausarbeitung des Manuskriptes mitgesprochen haben. Es steigert sich nämlich die Zahl der erhaltenen, ausgeführten Niederschriften bis zum Jahre 1887. Jacob Burckhardts „Briefe an einen Architekten" (Max Alioth), herausgegeben von Hans Trog, geben dafür hinreichenden Aufschluß. Wäre es nach dem Wunsche Burckhardts gegangen, so wäre er schon im Jahre 1881 gerne zum letzten Mal vor dem Publikum aufgetreten. So meint er gegenüber Alioth: „Die Sache wird bei wachsenden Jahren ganz unglaublich beschwerlich" (16. Februar 1881), und am 23. Dezember 1882 schreibt er: „Im Januar muß ich zweimal in der Aula auftreten, obschon mir jede Unterhaltung mit einem E. E. Publikum allgemach sehr fatal erscheint. Das taugt in meinem Alter gewiß nicht mehr. Es ist nicht die Mühe, was ich scheue, sondern das öffentliche Auftreten." Und als dieser Winterzyklus 1882/3 vorbei war, da tat sich Burckhardt schon wieder die bestimmte Voraussicht auf: „Kläglicher Weise werde ich, wenn ich nächsten Winter noch lebe und gesund bin, statt nur zwei Mal, vier Mal auftreten" (12. März 1883). Diese Vorlesungen wurden ihm eine Last, warfen einen Schatten auf ganze vorausgehende Wochen und riefen einen Widerwillen, den er den Leuten gar nicht zeigen durfte (17. Februar und 8. Oktober 1884). Dieses Mißbehagen entlockte ihm denn am 17. November 1886 das ironisch-wehmütige Geständnis: „Gealterte Schauspieler, welche um des lieben Brotes willen bei stets abnehmendem Erfolg doch noch auf die Szene müssen, genießen mein tiefgefühltes Mitleid, da ich mich so ziemlich an ihre Stelle versetzen kann." Endlich im Winter 1887 ist er „der heillosen Präokkupation, welche dieses Genre von Tätigkeit begleitet", los geworden (16. November 1887). Der hohe Ernst für die Sache, die Achtung vor seinen

Zuhörern ließ aber nicht zu, daß diese sich steigernde Präokkupation irgendwelche Spuren in seinen Vorträgen hinterlassen hätte.

Was Burckhardt ausgesprochenermaßen bewogen hat, auszuharren, das war die Rücksicht darauf, daß die Einnahmen aus den Vorträgen der Universitäts-Bibliothek vorbehalten waren. So äußert er sich zu Alioth am 23. Dezember 1882: „Weil aber die Einnahme des Kurses unserer armen öffentlichen Bibliothek zufällt, kann ich mich nicht entziehen." Und im Winter 1883/4 will er weiter fahren, „weil mich eine Ehrenpflicht an die öffentliche Bibliothek zwingt" (12. März 1883). Solchem Verantwortungsgefühl gegenüber dem mächtigen Basler Depositum des Wissens verdanken wir also vornehmlich die Vorträge der achtziger Jahre, einen Ersatz seiner nicht geschriebenen Werke.

In jener Begründung liegt mittelbar auch die Bestätigung ausgesprochen, daß der Name Burckhardts aufs engste mit den Aulavorträgen verwachsen war, und sein Erscheinen — er hat öfter gesprochen als jeder andere akademische Redner — die beste Empfehlung und Zugkraft für deren Besuch bildete. Daß dieser sich bei ihm bis zuletzt höchst zahlreich einstellte, mag ihm trotz der eigenen Bedenken als Beweis seiner ungebrochenen geistigen und darstellenden Kraft gegolten haben.

Burckhardt hat in seinen Vorträgen über politische, Kultur-, Kunst- und Literaturgeschichte gesprochen, also weite Gebiete der Geisteswissenschaften in universaler Weise behandelt. Davon gibt das am Schlusse folgende Verzeichnis seiner Vorträge einen erstaunlichen Begriff. Es läßt sich füglich fragen, ob es einen Zeitgenossen gegeben hat, der mit solcher Zuständigkeit und lebendigster Vertrautheit über Menschen und Dinge der Vergangenheit in solch vollendeter Form geredet hat.

Die ehemaligen Zuhörer Burckhardts sind darin einig, daß von seinen Vorträgen ein unerhörter Zauber ausging. Verschiedenes wirkte da zusammen. Vorweg schöpfte Burckhardt aus dem Vollen, aus einer langjährigen Vertrautheit mit den Dingen, die ihn in einer gesteigerten Stunde beschäftigen sollten. Und der erwählte Gegenstand war ihm nie, weder im Guten noch im Bösen, gleichgültig. Ueberall sprach schon seine eigene, so reiche Persönlichkeit mit. Die Art aber, wie Burckhardt einen Vorwurf gestaltete, war durchaus künstlerisch; darum ergab sich immer ein organisches Werk, zwanglos, scheinbar ohne Mühe und Absicht. Der Eindruck des Leichten mag daher stammen, daß Burckhardt einen Vortrag eigentlich nie an einem formulierten zwingenden Gedanken entwickelte, sondern im Grunde Bilder an Bilder, Vorstellungen an Vor-

stellungen reihte, die aus dem Gedanken ein Bild machten und dem Bilde Geist gaben. Dazu eignete ihm eine angeborene Kunst der Erzählung, die Meisterschaft in der knappen Charakteristik, die ständige Bereitschaft des Wortes, die Bildhaftigkeit des Ausdruckes, alles vereint durch eine ausgesprochen plastische Begabung.

Die Rede floß frei und ungebrochen dahin, mit nicht zu lauter, doch sonorer Stimme, im ganzen von gleichmäßiger Tonhöhe, innerhalb deren aber alle Schattierungen des Gefühls und des Gedankens möglich waren und angewandt wurden: Sympathie und Antipathie, Bewunderung, Satire und Ironie, Schmerz, Mitleid, leise Bewegung. Und alles beherrscht und durchtränkt von einer wahrhaft großen und humanen Persönlichkeit. Zu alledem kam das anspruchslose, doch eines gewissen Stiles nicht entbehrende Auftreten des Redners, in einem nicht zu hell erleuchteten, feierlichen Saal, der ohnehin schon den Hörern eine gewisse Zurückhaltung auferlegte, die dann das Wort Burckhardts vollends bannte. Eine respektvolle Stille hielt die vom Redner klug bemessene Stunde über an, eine Stille, die niemand, auch nicht lauter Beifall zu stören wagte. Aber trotz aller starken Hingabe an den Gegenstand des Abends durch den Vortragenden und trotz der willigen Hingabe der Hörer an den Vortrag hat es Burckhardt immer verstanden, das Publikum in Distanz zu halten.

Alles vereinigt, verstehen wir es, wenn der Biograph Burckhardts, Hans Trog, die Wirkung der Vorträge dahin zusammenfaßt: „Mit seinen öffentlichen Vorträgen hat sich Burckhardt im buchstäblichen Sinne des Wortes in die Herzen des ganzen, für geistige Dinge sich interessierenden Basler Publikums hineingesprochen."

Burckhardt hat seine Vortragstätigkeit sehr ernst genommen. Die angezogenen Briefstellen bestätigen es. Es ging den einzelnen Vorträgen immer eine ebenso umfassende wie sorgfältige Vorbereitung voraus: Quellenstudium, Gruppierung des Stoffes unter bestimmte Gesichtspunkte, Disposition des Vortrages auf Uebersichtsblättern, die entweder selbst schon als Grundlage des Memorierens dienten, oder denen gar eine volle Niederschrift des Vortrages vorausging, die der ohne irgendwelche Notizen gehaltenen Rede als Vorbereitung diente. In seinem freien, prächtigen Vortrage war dann freilich von dieser Mühe nichts mehr zu merken; das Kunstwerk stand da wie aus einem Guß, und nur ein bewußt hörendes Ohr und suchendes Auge vermochte noch die stillen rhetorischen Berechnungen zu erkennen, die Burckhardt nicht ganz fremd waren.

Welch ernste Angelegenheit ihm die Vorträge waren, verrät ein bezeichnender Zug. Die meisten seiner Vortragsmanuskripte tragen über dem Eingang drei Sternchen * ⁂ *. Sie hatten, wie aus einzelnen Manuskripten hervorgeht, einen Sinn, der auch der Wunsch dieser Veröffentlichung sei:

Quod bonum felix faustumque sit.

Ueber die Editionsgrundsätze ist nur zu sagen, daß der Wortlaut der Manuskripte peinlich geschont worden ist; wo wegen der Skizzierung einzelner Partien Wortergänzungen nötig geworden, haben sie sich auf das allernotwendigste beschränkt. Im allgemeinen, doch nicht ganz ohne Ausnahme, hat der Herausgeber auf die Berichtigung von Daten und materiellen Angaben, soweit diese durch die Auflösung von Galerien oder durch die neuere Forschung geboten gewesen wäre, verzichtet. Der wissenschaftlich Interessierte weiß sich ja nötigenfalls zu helfen, und wer sich nur dem Genuß der Vorträge hingibt, den bekümmert ein etwa möglicher Irrtum oder eine wissenschaftliche Ueberholung Burckhardts im einzelnen nicht groß. Alles wesentliche über die textkritische Ueberlieferung und Behandlung der einzelnen Vorträge findet man in den Einleitungen zu den einzelnen Vorträgen. Die Anmerkungen selbst geben fast ausschließlich eigene Notizen Burckhardts wieder. Sie durften nicht beiseite gelassen werden, wenn Burckhardts Vorträge auch für die Forschung in Betracht kommen sollten.

Zum Schluß hat der Herausgeber die angenehme Pflicht, denen seinen lebhaften Dank auszusprechen, die ihn irgendwie bei der Arbeit gefördert haben. Der Dank gilt vor allen Herrn Professor Dr. Felix Stähelin in Basel, der die Vorträge über griechische Geschichte und Kunst genauer textlicher Nachprüfung und Korrektur unterworfen hat, den Herren Professor Dr. F. Rintelen und Dr. R. Riggenbach in Basel, deren Rat der Herausgeber in verschiedenen Fragen einholen durfte, den Herren Redaktor Dr. F. Baur in Basel und Redaktor Dr. Hans Trog in Zürich, denen die ausgezeichneten Referate in der Allgemeinen Schweizer Zeitung zu verdanken sind, und die den Herausgeber durch mannigfache Auskunft verpflichtet haben. Herrn Dr. Hans Trog schuldet der Herausgeber besondern Dank für die gütig erteilte Erlaubnis, das von jenem zusammengestellte Verzeichnis der Vorträge im Basler Jahrbuch von 1898 am Schlusse abdrucken zu dürfen.

Basel, den 21. März 1918. *E. Dürr*

INHALT

Vorwort V
Ueber die Lage Frankreichs zur Zeit des Armagnakenzuges 1444 . 1
Der Zustand Roms unter Gregor dem Großen 17
Gedächtnisrede auf Schiller 30
Ueber den Wert des Dio Chrysostomus für die Kenntnis seiner Zeit 35
Ueber die niederländische Genremalerei 60
Ueber die Kochkunst der spätern Griechen 103
Das Phäakenland Homers 116
Rembrandt 130
Napoleon I. nach den neuesten Quellen 151
Ueber das wissenschaftliche Verdienst der Griechen 175
Aus großen Kunstsammlungen 193
Die Griechen und ihre Künstler 202
Die Weihgeschenke der Alten 215
Pythagoras 228
Ueber erzählende Malerei 250
Die Anfänge der neuern Porträtmalerei 266
Die Malerei und das Neue Testament 282
Ueber Prozessionen im Altertum 296
Format und Bild 312
Anton van Dyck 324
Byzanz im X. Jahrhundert 343
Die Allegorie in den Künsten 374
Demetrios der Städtebezwinger 395
Die Briefe der Madame de Sévigné 420
Anmerkungen 437
Verzeichnis der Vorträge Jacob Burckhardts 477
Nachwort zur zweiten Auflage 485

VORTRÄGE

ÜBER DIE LAGE FRANKREICHS ZUR ZEIT DES ARMAGNAKENZUGES 1444

HABILITATIONSVORLESUNG. 29. MÄRZ 1844.

Wir nähern uns dem vierhundertjährigen Gedächtnisfeste eines Ereignisses, das eine der größten Tatsachen unserer Schweizergeschichte bildet und, wenn nicht in den Annalen dieser Stadt, so doch in der mündlichen Ueberlieferung ihrer Erinnerungen unbestreitbar die erste Stelle einnimmt. Die Geschichte von der Schlacht bei St. Jakob hat unsere Jugend beherrscht; tausendmal haben wir sie gehört, gelesen; von früher Kindheit an kennen wir das Schlachtfeld, wie Sage und Geschichte es unter sich geteilt haben. Zugleich wissen wir aber auch, daß die Aufnahme Basels in die Eidgenossenschaft mit diesem großen Ereignisse innerlich zusammenhängt, und daß somit die Schicksale unserer Stadt in den letzten vierthalb Jahrhunderten von demselben bedingt sind. Einer so großen, wichtigen Erinnerung haben schweizerische Geschichtsschreiber, Dichter und Künstler sich längst von allen Seiten bemächtigt und der Schlacht in unserer Vorstellung eine dramatische Gestalt gegeben. Aber noch bleibt manches zu erforschen übrig, wenn die historische Anschauung dieser merkwürdigen Tatsache eine vollständige werden soll; noch sind Motive, Verlauf und Folgen nicht von allen Seiten erläutert und konstatiert; möglicherweise sind sogar wichtige, gleichzeitige Quellen vorhanden, die noch niemand hat benützen können, und hier wie in allen geschichtlichen Forschungen kann das Morgen das Heute belehren. Ich würde mich glücklich schätzen, wenn ich bei diesem meinem ersten Auftreten vor Ihnen das Bild jener Begebenheit auch nur um wenige wesentliche Züge bereichern könnte; aber die Resultate, die sich mir bei Durchforschung einiger bisher unbenützten Quellen darboten, sind teilweise ungewiß oder geringfügig und würden, für sich mitgeteilt, sich nicht zu einem Vortrage eignen, während sie zu einer neuen Gesamtdarstellung doch noch nicht hinreichen würden. Gleichwohl konnte ich in diesem Augenblick, der uns die vierhundertjährige Erinnerung doppelt wert und teuer macht, diesem Gegenstande nicht völlig entsagen, schon weil ich hoffen durfte, daß Ihre Teilnahme für die Sache von wohlwollender Nachsicht für den seine Laufbahn beginnenden Darsteller begleitet sein werde.

Erlauben Sie mir demnach, einen Teil des politischen Hintergrundes, auf welchem die Geschichte der Schlacht bei St. Jakob sich bewegt, in Kürze vor Ihren Blicken zu entrollen.

Die größte Erscheinung des Mittelalters ist der Konflikt der beiden Weltmächte, des deutschen Kaisertums und des Papsttums. Als die beiden großen Ideale, auf welche alles Leben der Völker sich zurückbezog, hätten sie sich gegenseitig ergänzen, stützen, steigern müssen; aber nach Art alles Menschlichen gerieten sie in den Zwiespalt, welcher den tiefen Schmerz des spätern Mittelalters bildet. Das Papsttum zersetzte das Kaisertum und spaltete es in zahllose kleine Independenzen. Deutschland, durch Vielherrschaft geschwächt, tritt erst mit der Reformation, und da in anderm Sinne, wieder an die Spitze der Weltgeschichte.

Ganz anders Frankreich, dessen kapetingisches Königtum auf völlig verschiedenen Grundlagen ruhte. Es entrichtet seinen Tribut an die Idee der Kirche in Gestalt der Kreuzzüge und der Scholastik, die wesentlich sein Werk sind. Die Kämpfe aber, an welchen sich in der Folge seine Nationalität entwickelt, sind nicht hervorgerufen durch Ideen, sondern durch einen ganz äußerlichen Zufall, der ebensogut hätte unterbleiben können, obwohl sich natürlich die Prinzipienfragen bald hineinmischen. Die Scheidung der Alienor von Poitou von Ludwig VII. und ihre zweite Ehe mit Heinrich von Anjou ward die Ursache eines dreihundertjährigen Streites mit England, welcher für unsere historische Betrachtung einen vom übrigen Europa oft ganz isoliert scheinenden Staatenkreis schafft. England und Flandern, Schottland und Frankreich verflechten ihr Geschick in einen großen unabsehbaren Kampf, in welchen die Nachbarn — Spanien und Deutschland — und das entlegene Neapel nur selten und dann nicht wesentlich eingreifen. Allerdings ist derselbe in seinem Ursprung und meist auch in seinem Verlauf äußerlicher, zufälliger Natur; es ist nur insofern ein Prinzipienstreit, als es eben ein Völkerstreit ist. Die Kirche zum Beispiel ist dabei nur selten beteiligt; Philipp der Schöne hatte sie zur Dienerin Frankreichs erniedrigt, nachdem sie im Uebermut der Macht und des Sieges von ihrem eigenen Prinzip abgefallen war. Aber unzählige Lebenskeime hat dieser Kampf geweckt; er gab England zuerst europäische Bedeutung; er hat auch Frankreich zur Aufbietung aller Kräfte genötigt und damit die hohe Ausbildung der Administration und des Kriegswesens, wie sie unter Ludwig XIV. sich zeigt, präformiert. Das Wichtigste aber ist, daß er die Nation zum Bewußtsein ihrer selbst brachte und ihr den scharf aus-

geprägten Charakter geben half, den sie bis jetzt besitzt. Von dem Frieden mit England an, welcher mit dem Armagnakenzuge zusammenfällt, tritt dann Frankreich mächtiger auf als je zuvor. Der gefährlichste große Vasall wird besiegt, Italien mehrmals mit Heeren überzogen und die lothringischen Bistümer von Deutschland losgerissen; ja Frankreich wird der große, beharrliche Gegner der habsburgisch-spanischen Weltmonarchie, oder, wie seine Geschichtsschreiber sich auszudrücken lieben, der Wächter der Freiheit Europas, bis unter Ludwig XIV. die Welt auf einmal inne wird, daß eine französische Hegemonie einer spanischen an Druck und Schmach nicht viel nachgebe.

Der Wendepunkt der französischen Geschichte liegt also unleugbar in dem Momente, da Frankreich, von den Engländern so viel als völlig befreit, sich auf das Ausland zu werfen anfängt und auf diese Weise seine Heilung erzwingt, das heißt in den letzten Jahren vor der Mitte des XV. Jahrhunderts.

Es war der Augenblick, da Land und Volk eben am tiefsten darniederlagen. Die Tage von Crécy, Maupertuis und Azincourt hatten die Reihen des französischen Adels mächtig gelichtet, während Unruhe und Parteiung ihn, zumal seit den Zeiten der Jacquerie, furchtbar demoralisiert hatten. Das Volk war verarmt und verwildert; es mußte ein neues Frankreich gegründet werden. Vorerst aber machte der Hof des wahnsinnigen Carls VI., wo Mord, Intrigue und Zauberei an der Tagesordnung waren, das Maß des Jammers voll und brachte die Verwickelung auf den höchsten Gipfel. Nicht aus fremden Vasallenhäusern, sondern aus dem eignen Blute der Valois gingen die Häupter der Parteien hervor: zwei Enkel des unglücklichen Königs Johann, der nach der Niederlage von Maupertuis in englischer Gefangenschaft gestorben war. Zuerst fiel der Herzog von Orleans durch die Partei Johanns des Furchtlosen von Burgund, und zwölf Jahre später auch dieser durch die Partei Orleans.

Diese beiden sich bedingenden Mordtaten warfen den burgundischen Erben Philipp entschieden den Engländern in die Arme und mit ihm das alte Königspaar, das in seine Gewalt geraten, den wahnsinnigen Carl VI. und die schuldbeladene Isabel von Bayern. Sie willigten darein, daß Heinrich V. die Krone von Frankreich mit der von England vereinige und daß der Dauphin Carl als vorgeblicher Anstifter der Ermordung Johanns von Burgund von der Erbfolge ausgeschlossen bleibe. Von diesen Feinden mußte nun Carl VII. sein eignes Land nach und

nach wieder erobern. Nur ein Wunder konnte Frankreich retten und das erdrückte Volk neu beleben und begeistern. Das Wunder ward zur Wirklichkeit in der Gestalt des Mädchens von Orleans, welche die Engländer von der Loire vertrieb und den König Carl VII. nach Reims zur Krönung führte. Sie selbst hat einmal auf die Frage: was sie zu ihren Taten bewogen? geantwortet: der Jammer Frankreichs, das französische Blut, das sie nicht länger konnte fließen sehen.

Endlich entschied der Bruch zwischen Philipp von Burgund und den Engländern für immer zu Gunsten Frankreichs, worauf Philipp durch den Vertrag von Arras im Jahr 1435 sich feierlich mit Carl VII. versöhnte. Von diesem Augenblick an folgte für die Engländer Schlag auf Schlag, und schon 1436 mußten sie aus der Bastille von Paris abziehen.

Aber in welchem Zustande fanden sich nun Hof, Volk und Land! Alles mußte neu organisiert werden, und doch fehlte es völlig an Mitteln. Von Carl VII. weiß man, daß er bisweilen nicht satt zu essen hatte; mir ist eine Geldanweisung seiner Gemahlin Marie von Anjou in die Hände gefallen, woraus erhellt, daß sie von einem ihrer Valets de chambre eine kleine Summe entlehnte und demselben dafür ihre Bibel zum Pfand lassen mußte. Auch ist es Tatsache, daß die königliche Kasse einmal nur vier Taler enthielt. Mit unsäglicher Mühe eröffnete nun Carls gewandte Administration die alten Hilfsquellen wieder; nur flossen sie am Anfang spärlich genug. Noch lange Zeit blieb der Hof ärmlich und sparsam; auch der Adel hatte viel zugesetzt und sich überdies während des Krieges und der Parteiungen an wilde, rohe Willkür gewöhnt. In diese Jahre fällt die schauerliche Untersuchung gegen Gilles de Retz, einen bretannischen Großen, welcher den Dämonen 140 Kinder geopfert hatte, um von jenen „Gold, Weisheit und Macht“ zu erlangen. Denn bodenloser, grausamer Aberglaube ist in jenen Zeiten der notwendige Gefährte kriegerischer Verwilderung, wie es denn auch das Bild des dreißigjährigen Krieges mit verdüstern hilft. Je mehr die Not der Zeit die sittlichen Antriebe abstumpft, um so sicherer wird der versunkene Mensch sich seine neuen Götzen schaffen; denn etwas muß er haben, wovor er knieen kann.

Andere Adliche hatten sich als Räuber konstituiert, und zwar auf ganz andere Weise als die deutschen Raubritter. Ihnen genügte es nicht, hohe Zölle zu erheben und Kaufleute aufzubringen; sie fingen vielmehr in ihrer Gegend selbst die begüterten Einwohner weg und

zwangen sie oft durch die greulichsten Martern, sich mit ihrem Vermögen auszulösen. So der berüchtigte Denis de Vauru, von welchem das gleichzeitige Tagebuch von Paris erzählt. Derselbe nahm in Ermangelung reicher Leute auch mit Bauern vorlieb, welche er hordenweise fangen, und wenn sie sich nicht lösen konnten, alle aufhängen ließ an einer großen Ulme in der Nähe von Meaux, welche noch lange nachher der Baum des Vauru hieß. Eine unglückliche, schwangere Frau, die ihm das Lösegeld für ihren Mann brachte, wies er, nachdem er das Geld eingesteckt, mit dem Bescheide ab, ihr Mann sei schon tot. Sie fluchte dem Wüterich; darauf hin ließ er sie an die Ulme binden, an deren Aesten, vom Winde hin und her bewegt, schon zahllose Opfer hingen; und als es Nacht wurde und die Geburtswehen das jammernde Weib faßten, kamen die Wölfe, welche die Leichname unter dem Baum zu verzehren pflegten, und zerrissen die noch Lebende. Olivier de la Marche gibt uns im vierten Kapitel eine Uebersicht derjenigen Dynasten, welche damals in der Champagne, an den Grenzen von Burgund und Lothringen hausten, und die Gegend unsicher machten. Von den einen heißt es: sie nahmen, was sie fassen konnten und was sie zu behaupten hoffen durften; von einem andern wird gesagt: er habe Schlösser und Söldner in Menge gehabt und jeden angegriffen, der ihm über den Weg lief; von allen Seiten wurden ihm Gefangene und Beute gebracht, und sein Vermögen wuchs wundersam. Kurz, alle Grenzen von Frankreich waren voller Schlösser und Festungen, deren Mannschaft von Raub und Beute lebte. Andere Adliche, erzählt Pierre de Fenin, zwangen Leute aus dem Volk und selbst Geistliche zu ihrem Dienste und ließen ihre Pferde, Hunde und Falken von ihnen besorgen. So war ein großer Teil des Adels beschaffen.

Welcher Druck auf Bürgern und Bauern lastete, läßt sich leicht denken. Die Hauptstadt selbst schmachtete im tiefsten Elend. Nach dem Abzug der Engländer, sagt Michelet in seiner klassischen Darstellung, blickte Carl VII. in den Greuel hinein, den man noch Paris nannte; er schauderte und hob sich wieder von dannen. Das schon erwähnte Tagebuch von Paris gibt die täglichen Ereignisse dieser Zeiten in grauenvoller, unmittelbarer Wahrheit wieder. Hunger, Pest, Gift und Dolch hatten seit achtzig Jahren die Bevölkerung dezimiert und sittlich verhärtet; es gab Jahre, in welchen zum Beispiel die Fastenpredigten nicht stattfanden. Die Engländer erhoben die härtesten Steuern und plagten die Pariser auf alle Weise. Die Entvölkerung der Umgegend

trieb die Wölfe in großen Scharen in die Stadt hinein, und zwar oft bis in die Mitte derselben, bis zur Place des Innocents. Bloß im September 1438 sollen sie 14 Personen zwischen dem Montmartre und der Porte S. Antoine zerrissen haben. Eines von diesen Tieren, das man wegen einer Verstümmelung le Courtault nannte, wurde am meisten gefürchtet; als es endlich glücklich erlegt wurde, lief halb Paris herbei, ihn für Geld zu sehen. Es war nichts seltenes in Paris, daß ganze Häuser leer standen, weil die Bewohner alle gestorben waren; Beamte gingen in der Stadt herum und fragten bei den Nachbaren: „Warum sind hier alle Türen geschlossen?“ — „Die hier wohnten sind gestorben.“ — „Sind keine Erben mehr am Leben?“ — Hieß es dann: „Nein“ oder: „Sie wohnen anderswo“ und dergleichen, so schlug die Verwaltung die Hand über das Haus. Einer der gräßlichsten Momente scheint die Hungersnot des Jahres 1420 gewesen zu sein, während welcher man zufolge des Tagebuches von Paris die Kinder zu dreißigen auf den Misthaufen liegen und sterben sah.

Kaum besser erging es den Provinzialstädten. Die Engländer hatten schon überall genommen, was zu nehmen war und zum Beispiel das Silbergeschirr an vielen Orten ohne alle Vergütung konfisziert, wie Pierre de Fenin erzählt. Bei der allgemeinen Not und Entvölkerung mußte man im Jahr 1432 ausdrücklich verbieten, die leeren Häuser einzureißen und als Brennmaterial zu benützen; und selbst dieses Verbot kam für das offene Land zu spät; denn schon pflegte man zu sagen, daß von der Picardie bis an die deutsche Grenze kein Bauernhaus mehr aufrecht stehe. Das Land lag öde; die Haiden dehnten sich immer weiter aus. Wir wollen eine gleichzeitige Quelle nur darüber hören, wie das Land von den eignen Truppen des Königs behandelt wurde. Eine königliche Ordonnanz des Jahres 1439 gibt den Offizieren und Soldaten unter anderm folgende Vorschriften: „Es soll nicht mehr gestattet sein, zu plündern und zu bestehlen Geistliche, Adliche, Kaufleute, Bauern noch sonst irgend jemanden, weder in ihren Wohnungen noch auf der Landstraße. Auch soll niemand mehr mutwilliger Weise gefangen und zur Auslösung gezwungen werden. Man soll den Bauern ihre Kinder, Pferde und andere Haustiere nicht mehr wegtreiben, Kornfelder und Weinberge nicht mehr verheeren, kein Korn mehr ins Wasser schütten, kein junges Getreide zum Pferdefutter abmähen usw. Auch soll man nicht mehr den Bauern ihre Häuser, Scheunen, Heuschober und Weinkeltern anzünden, noch Hütten niederreißen, um sich an dem Holze zu wärmen.“

Man begreift dabei nur nicht, wie sich feindliche Truppen noch schlimmer benehmen konnten, wenn es schon für die Einheimischen solcher Verbote bedurfte. Das Tagebuch von Paris schildert uns das Resultat dieser Greuel, die Stimmung der Bauern: „Als man wegen des Betragens der Truppen, sowohl der englischen als der französischen, das Feld nicht mehr bestellen konnte, beklagte man sich oft bei den Seigneurs; aber diese lachten und spotteten nur, und ihre Leute trieben es ärger als vorher, so daß die meisten Bauern den Ackerbau aufgaben und in Verzweiflung Weib und Kinder verließen. Sie sagten unter sich: „Was sollen wir tun? Wir wollen uns in die Hand des Teufels geben, was dann auch aus uns werden möge; besser wäre es für uns gewesen, den Saracenen als den Christen zu dienen; darum laßt es uns jetzt so arg treiben, als wir können; man kann uns ja doch nichts mehr weiter antun als Tod oder Gefangenschaft!“ So wurden die Bauern zu Räubern; die Gesellschaft wankte in ihren Grundfesten. „Das dauert nun“, fährt der Bürger von Paris fort, „so fünfzehn Jahre her; von jenen Seigneurs aber ist schon jetzt der größte Teil umgekommen durch das Schwert oder durch das Gift oder durch Verrat, alle gewaltsam, alle ohne Beichte!“

Unter diesen Truppen des Königs werden als die grausamsten und fluchbeladensten die Armagnacs genannt, deren Geschichte wir in Kürze zu betrachten haben.

Es ist bekannt, daß gerade in dem langen Kampfe zwischen Frankreich und England sich das Söldnerwesen erst recht entwickelte, indem sich hier, bei oft langen und weiten Feldzügen, das alte Lehnsgefolge völlig unzulänglich erwies. Auch die italienischen Republiken und Dynasten bedurften geworbener Scharen, seit der alte persönliche Kriegsmut, der einst bei Legnano gesiegt, verschwunden war. Kühne Condottieri trieben sich jetzt mit ihren Söldnern in Italien und Frankreich herum, Freunden und Feinden zur Qual. Verarmte Ritter führten den Befehl; Gesindel von allen Enden her, auch wohl verdorbene Bürger und Bauern sammelten sich unter den Fahnen, und so war die „Compaignie“ beisammen. Schon damals benahmen sie sich so, daß in den Kirchen um ihretwillen, als wegen einer Landplage, gebetet wurde; zwei lateinische Hymnen dieses Inhalts sind uns noch erhalten. Im XIV. Jahrhundert machte sich besonders die Gesellschaft des sogenannten Erzpriesters, Arnold von Cervole, furchtbar. Hervorgegangen aus den Trümmern des französischen Heeres nach der Schlacht von Maupertuis

hatte sie neun Jahre lang Frankreich in Schrecken gesetzt. König Carl V. ergriff den einzigen Ausweg, der sich ihm darbot; er schickte die Schar, 40,000 Pferde stark, im Jahr 1365 ins Ausland, und zwar nach dem Oberrhein. Der Erzpriester verheerte den Elsaß, zog sich aber bald wieder über die Vogesen zurück. Dies war der erste Ueberfall der Rheinlande durch französische Truppen; man nannte sie die Engländer, weil viele abgedankte englische Söldner zu ihnen gestoßen waren. Um sie ein für allemal los zu werden, gab ihnen Carl V. nach der Ermordung Arnolds den Bertrand du Guesclin zum Anführer und schickte sie über die Pyrenäen, wo Heinrich von Trastamara sich ihrer im Kriege gegen Don Pedro den Grausamen bediente. Daß solche Maßregeln, allem Völkerrechte zum Trotz, die ungeteilte Billigung der Franzosen genossen, versteht sich von selbst; „König Carl", sagt Christine de Pisan, „war von großem Mitleid bewegt und hatte lange darüber nachgesonnen, wie sein Reich von solcher Rute und Geißel zu befreien wäre ohne Blutvergießen." Die Nachbarländer mochten dann zusehen, wie sie mit den Banden zurechtkamen. In dem Heere des Enguerrand de Coucy, welches zehn Jahre später Elsaß und die nordwestliche Schweiz brandschatzte, waren noch einzelne Haufen von der Schar des Erzpriesters. Von da an ließen die Franzosen den Oberrhein, wie das Ausland überhaupt, in Ruhe, zum Teil weil im Innern ihres Reiches der Kampf bald darauf wilder als je entbrannte.

Mit dem Bürgerkriege, den die Faktionen Burgund und Orleans am Hofe Carls VI. begannen, trat nämlich auch im Söldnerwesen eine neue Entwickelung ein; die Compaignies wurden teilweise den Hofparteien dienstbar. Als Johann der Furchtlose von Burgund im Jahre 1407 den Herzog von Orleans tückisch hatte ermorden lassen und dann mit heuchlerischer Trauer im Leichenzuge einherging, während das aus dem Sarge träufelnde Blut ihn offenbar anzuklagen schien, da schwuren ihm der Sohn und der Eidam des Ermordeten, Carl von Orleans und Bernhard von Armagnac blutige Rache, und die ganze Partei Orleans trat ihnen bei. Erst gegen 1410 gelang es ihnen, in und um Paris bedeutendere Truppenmassen zu versammeln und mit denselben die meist übermächtige Partei Burgund zu bekämpfen. Dies sind nun die berüchtigten Armagnacs, die mit der Grafschaft Armagnac in der Gascogne nicht viel mehr als den Namen gemein haben. „Um das Jahr 1410", sagt Pierre de Fenin, „begann man aufmerksam auf sie zu werden, da sie ganz ungewohnter Maßen weiße Schärpen trugen. Und weil Leute des Grafen von Armagnac darunter

waren, nannte man seitdem alle Truppen, die gegen Burgund stritten, Armagnacs, obwohl auf orleansscher Seite mehrere Herren standen, die ohne Vergleich mächtiger waren als der Graf von Armagnac. Der Name blieb ihnen, und sie konnten keinen andern bekommen, obgleich sie sehr darüber ergrimmt waren."

Und was diese wilden Horden in ihrem Grimme zu tun fähig waren, davon geben schon die einheimischen Zeitgenossen grauenvolles Zeugnis. So das Tagebuch von Paris. „Sie triebens", heißt es, „schlimmer als die Saracenen; sie nahmen die Dörfer um Paris ein, hingen die Einwohner an den Daumen oder an den Füßen auf, brandschatzten sie, töteten sie, mißhandelten die Weiber und legten Feuer ein selbst in den Kirchen, bis endlich in diesen Dörfern niemand mehr übrig war als sie selbst. Wo nur eine Schandtat geschah, da hieß es gleich: das sind die Armagnaken ohne Zweifel." Raub, Mord und Brand war ihre tägliche Losung geworden; wer sich nicht auslösen konnte, mußte gewärtig sein, lebendig verbrannt zu werden. Armagnac, obwohl excommuniciert, war und blieb Connétable von Frankreich und beherrschte den Dauphin und, da gerade die burgundische Partei die schwächere war, auch den verrückten König. Erst im Jahre 1418 erhielt ein Teil der Würger den verdienten Lohn; Johann von Burgund rückte gegen Paris; es brach zu seinen Gunsten ein Aufstand los, und Armagnac nebst 3000 seiner Anhänger und Soldaten wurden in einem gräßlichen Blutbade erwürgt. Sein fluchbelasteter Name blieb jedoch den überlebenden Scharen, obwohl sein Sohn, Graf Johann, sie nicht mehr anführte. Nun begann aber in Paris die nicht minder blutige Herrschaft der burgundischen Würger, der Ecorcheurs, Cabochiens und Retondeurs, wie sie Juvénal des Ursins mit so schwarzen Farben schildert. Von den Ecorcheurs haben unsere deutschen Quellen, zum Beispiel die Chroniken des Offenburg und des Erhard von Appenwiler, durch einen sehr erklärlichen Mißverstand einen deutschen Namen für die Armagnaken entlehnt: die Schinder. Jetzt versuchte die orleanssche Partei das Letzte; in Gegenwart und mit Zustimmung des kaum mündigen, übel berichteten Dauphins fiel Johann von Burgund auf der Brücke von Montereau durch Meuchelmord. Sein Sohn Philipp der Gute nahm, wie schon erwähnt, furchtbare Rache durch seinen Bund mit England und ließ den Dauphin zu Gunsten Heinrichs V. von der Erbfolge ausschließen. Aber die Armagnaken waren durch den Pariser Janitscharenmord noch viel mehr erbittert und zeigten sich grausamer als je bisher; war doch der Dauphin

jetzt in völlige Komplizität mit ihnen verwickelt! „Jetzt", sagt das Tagebuch von Paris, „erwiesen sie sich nicht mehr als Menschen, sondern als Teufel." In diese Zeiten, kurz vor das Auftreten des Mädchens von Orleans, fallen jene Darstellungen des Zustandes der Bauern, von welchen ich oben ein Beispiel mitteilte. Freilich muß der nun folgende letzte große Krieg mit England vielen Armagnaken das Leben gekostet haben; allein noch waren ihrer viele Tausende übrig, als man sich entschloß, sie wiederum nach dem Oberrhein zu schicken.

Mit diesem jammervollen Zustande Frankreichs geht auf ganz eigentümliche Weise parallel die höchste Blüte der burgundischen Monarchie. Denn so können wir wohl dieses merkwürdige Doppelvasallentum nennen, welches von seinen beiden Lehnherrn, dem Kaiser und dem französischen König, völlig unabhängig geworden war und sich schon nach staatsrechtlicher Anerkennung dieser faktischen Souveränität umsah. Wie einst Lothar I., besaß Herzog Philipp der Gute germanische und romanische Lande in reicher, wenn auch mehrfach unterbrochener Reihe, von dem gewerbtätigen, kunstreichen Flandern bis zu dem gesegneten Herzogtum Burgund. Er wußte seine deutschen wie seine französischen Lande vor dem allgemeinen Unheil so ziemlich zu schützen, da schon ihre im ganzen östliche Lage sie zum Schauplatz des Krieges nicht tauglich machte. Und als nach dem Frieden von Arras gleichwohl Scharen von Armagnaken und Ecorcheurs in das Herzogtum Burgund einfielen, ließ er seinen dortigen Gouverneur, den Grafen von Freiburg, wie Olivier de la Marche sich ausdrückt, den Weg Rechtens gegen sie einschlagen; das heißt, es wurden ihrer binnen dreier Jahre so viele gefangen und ersäuft, daß Saône und Doubs oft voller Leichen schwammen, und daß die Fischer in ihren Netzen statt eines schwerwiegenden Fanges oft zwei oder drei aneinandergebundene Körper heraufzogen. So verfuhr Herzog Philipp im Interesse seines Volkes gegen diejenigen, welche zum Teil von seinem Vater Johann dem Furchtlosen geworben und benützt worden waren. Ihm gelang alles und so auch dies; wie er denn überhaupt eher der Glückliche als der Gute heißen könnte. Gerade in diesen Jahren waren die letzten großen Abtretungen an ihn erfolgt; 1430 war ihm Brabant, 1433 das Erbe der Jaqueline von Hennegau, 1435 durch den Frieden von Arras die Städte an der Somme, 1441 Luxemburg zugefallen. Er galt als der reichste und lebensgewandteste Fürst seiner Zeit; an seinen Hof hatte sich die aus Frankreich vertriebene Bildung und höfische Ritterlichkeit geflüchtet. Ein echtes

Rittertum war es freilich nicht mehr, sondern eher nur ein Uebergang zu dem spätern Cavalierwesen, aber noch voll Pomp und Lebensfreude. Auch Kunst und Literatur des damaligen Burgund zeugen von hoher, meist friedlicher Blüte dieser Lande. Während Frankreich zum Teil eben Herzog Philipps wegen namenlosem Jammer unterliegt und geistig verarmt, wird Flandern die wichtigste Kunstschule des Nordens; während die französische Geschichtsschreibung über all den Greueln vertrocknet und teilweise erstarrt, besitzt der burgundische Historiker Olivier de la Marche den fröhlichen, malerischen Reichtum eines Jehan Froissart in vollem Maße. Sein Buch ist ein langes Drama von Turnieren, Aufzügen und Ceremonien, in welches die Kriege um Luxemburg und Gent nur als Episoden hineinspielen.

Aber unter dieser glänzenden Oberfläche lag eine schwere Existenzfrage verborgen; Deutschland und Frankreich sind von jeher zwei so starke Pole gewesen, daß ein großes Mittelreich zwischen ihnen, aus den Nationalitäten beider gemischt, nie lange bestehen konnte. So ging das Reich Lothars I. in germanische und romanische Teile auseinander, ähnlich später dasjenige Carls des Kühnen. Mit den Ueberresten derselben, wenigstens mit Belgien, sollen wir nach französischer Ansicht auch noch nicht an aller Tage Abend angelangt sein. Es war eine Naturnotwendigkeit, daß Frankreich, der Engländer entledigt, sich recht bald auf Burgund warf; und Carl der Kühne hat als französischer Vasall wahrlich Anlaß genug zum Kampfe gegeben.

Schon tritt nun in Frankreich auch derjenige auf, durch dessen List zu fallen ihm bestimmt war. Der Dauphin Ludwig verleugnete von Anfang an den Charakter nicht, der ihm eine so eigentümliche Stelle in der Geschichte zuweist. Hier finden wir ihn nun als siebzehnjährigen Jüngling schon tief in Hofintriguen verwickelt, welche mit dem Bandenwesen offenbar zusammenhängen.

Wir sahen, daß Carl VII. im Jahre 1439 die Banden einschränken, reorganisieren wollte. Ein Teil derselben, 800 Lanzen und 2000 Bogenschützen, zogen es jedoch vor, ins Ausland zu gehen; sie unternahmen unter Anführung des Antoine de Chabannes, Grafen von Dammartin, den kurzen ersten Armagnakenzug nach dem Oberrhein, in der religiös gemeinten Absicht, das Concil von Basel zu sprengen oder wenigstens zu brandschatzen. Das taten sie, wie uns ein Hofbeamter Carls VII., Bouvier, versichert, ohne alle königliche Erlaubnis. Carl VII. neigte zwar seit dem Reichstage von Bourges entschieden auf die Seite der

Concilsfeinde; aber er erkannte, wenn nicht Felix V., doch das Concil noch immer an und vergaß nicht, daß er demselben die pragmatische Sanktion verdankte. Die Armagnaken zogen sich wieder zurück und lasteten nach wie vor auf Frankreich. Jetzt wollte Carl VII. um jeden Preis Ordnung schaffen. Mehrere Große aber, welche die Ordnung mehr als alles fürchteten, gewannen den Dauphin gegen seinen Vater und bewogen ihn im Jahre 1440 zu einem Aufstande, der wegen seiner vorgeblichen Aehnlichkeit mit den damaligen Ereignissen in Böhmen die Praguerie genannt wird. Es waren die Herzoge von Bourbon und Alençon, die Grafen von Vendôme, Dunois, Dammartin und andere, meist Führer von Kriegsbanden, welche letztern ihnen jetzt gegen den König dienen sollten. Es schien ihnen ganz unleidlich, sich vor den klugen Parvenus am Hofe Carls und vor der beabsichtigten strengen Justiz zu beugen, und deshalb sollte nun das Mögliche geschehen zur Aufrechthaltung des bisherigen Unwesens. Allein Carl VII. ließ sich nicht absetzen; durch energische Maßregeln, mit Hilfe der treuen Städte bezwang er in kurzer Frist den Aufstand und gab dann, um einen neuen Bürgerkrieg zu verhüten, allgemeine Amnestie, während die Banden von neuem gegen die Engländer ins Feld geschickt wurden. Ueberhaupt zeigte sich Carl jetzt immer entschlossener und tüchtiger, und sein Ansehen wuchs von Jahr zu Jahr. Treffliche Räte und Feldherrn, die er zu wählen und mit Vertrauen zu behandeln wußte, unterstützten ihn so eifrig, daß ihm der Name Charles le bien servi geblieben ist. Zudem stand ihm seit 1431 die schöne Agnes Sorel mit klugem Rate bei und ermutigte ihn, wann er zaghaft wurde. Olivier de la Marche, der sonst kein Freund der Franzosen ist, sagt von ihr, sie habe dem Königreich sehr viel genützt.

Während nun ein Vasall nach dem andern gebändigt wurde, während die Engländer trotz Lord Talbots Tapferkeit von Jahr zu Jahr größere Rückschritte machten und beinahe schon auf die Normandie beschränkt waren, gelangten an Carl VII. im Jahre 1443 zwei verschiedene Hilfsgesuche. Sein Schwager René von Anjou, Titularkönig von Neapel und Herzog von Lothringen, der sogenannte gute König René, Miniaturmaler und Dichter, verlangte Hilfe gegen Metz; Oesterreich bat für den Fall des Bedürfnisses um eine Armagnakenschar gegen die Schweizer. Das lateinische Originalschreiben Herzog Sigismunds vom 21. August 1443 (nicht vom 24., wie Tschudi angibt) befindet sich noch auf der königlichen Bibliothek in Paris. Solch eine Auskunft war

es, deren man bedurfte; Grundbedingung des Heiles der Nation war die Entfernung und womöglich die Auflösung der Banden. Zugleich zeigte sich das englische Kabinet zum Frieden geneigt, da gerade der alte Kardinal Winchester über den Herzog von Glocester die Oberhand hatte. Recht eigentlich den hochfliegenden Plänen Glocesters zum Trotz betrieben damals Winchester und Suffolk die Vermählung des ewig unmündigen Heinrichs VI. und schlugen dazu die Tochter des René von Anjou, Marguerite vor, welche als Nichte Carls VII. ein Pfand des Friedens sein sollte. Daß nun der französische Hof so bereitwillig auf diesen Plan einging, hing ohne Zweifel mit der sichern Hoffnung zusammen, die müßigen Banden bald anderwärts beschäftigen zu können. Eine Instruktion Carls VII. sagt zwar: Man habe deshalb mit England Frieden gemacht, um dem Kaiser und dem Herzog Sigismund zu Hilfe eilen zu können; aber die übrigen Quellen lehren uns deutlich genug, welcher Kausalzusammenhang der richtige ist. Endlich, im April 1444 kam zu Tours an der Loire ein Waffenstillstand auf 18 (nach andern auf 22) Monate zu Stande, und Heinrich VI. verlobte sich feierlich mit Marguerite von Anjou.

Das Volk aber faßte den Waffenstillstand mit Recht als einen Frieden auf, und Jubel und Freude ging durch ganz Frankreich. Also schreibt ein Zeitgenosse, Amelgard von Lüttich: „Ueberall zogen große Wallfahrten durch das nun sichere Land zu weit entfernten Heiligtümern, um die Gelübde der Notzeit zu erfüllen. Und das waren nicht bloß wehrlose Bürger, sondern auch Soldaten, englische wie französische. Der Friede war etwas ganz ungewohntes; auch die ältesten Leute waren im Krieg aufgewachsen und grau geworden. Man erfreute sich am Anblick der Wälder und Fluren, mochten sie gleich öde und verwüstet liegen; man sah wieder einmal grüne Wiesen und Quellen und Flüsse, was so viele, von Jugend auf in den Städten eingeschlossen, nur vom Hörensagen kannten. Alte Feinde lebten nun plötzlich vergnügt und sicher beisammen; mit unsäglicher Freude vereinte man sich zu Festen, Gelagen und Tänzen.“ Matthieu de Coucy gibt noch einige anschauliche Züge mehr: „Rasch belebte sich“, sagt er, „der Handel wieder; die ausgehungerten Engländer kamen aus Rouen und andern Städten der Normandie hervor und kauften auf den französischen Märkten, ebenso die Franzosen auf den normannischen. Freilich gab es an den Straßen Frankreichs und der Normandie viele Räuber, welche verlarvt — mit faulx visages — den Reisenden nachstellten; aber man wurde ihrer all-

mählich Meister und hing sie an die Bäume längs der Straßen. Die Dörfer bevölkerten sich wieder; der Feldbau lebte von neuem auf, ja die bessern unter den Soldaten griffen jetzt gerne wieder zur Hacke."

Die schlimmern aber, und deren war eine große Mehrzahl, wollte man sich jetzt, wenigstens für die Dauer des Waffenstillstandes, vom Halse schaffen und zwar die französischen so gut wie die englischen. Der Gedanke, sie nach dem Oberrhein zu senden, war nicht neu, wie wir sahen. Dort lagen reiche, fruchtbare, unter viele Herrn und Bürgerschaften geteilte Lande, wo die Compaignies sich gütlich tun konnten. Mit einem Kampfe östlich vom Jura, gegen die Waldstätte hin, ist es Carl VII. wohl nie rechter Ernst gewesen; er wollte nur Ruhe in seinem Lande haben. Man führte, sagen die gleichzeitigen Quellen, unter andern die bei Fugger mitgeteilten Briefe, die Banden nach den Deutschländern (aux Allemaignes), um daselbst zu leben, um daselbst Friede zu suchen. Nun soll aber Frankreich alte Ansprüche an den Oberrhein, oder gar, wie Aeneas Sylvius glaubt, an das ganze linke Rheinufer erhoben haben. Letzteres ist kaum denkbar, da außer vielen deutschen Fürsten, die mit Frankreich verbündet waren, noch die ganze burgundische Macht links vom Rheine sich ausbreitete. Allein das ist nicht unwahrscheinlich, daß der Dauphin Vollmacht erhielt, so viele Städte und Lande einzunehmen, als sich mit Erfolg würden behaupten lassen. Wenigstens ist im fünften Artikel des Zofinger Friedens von Schlössern, Städten und andern Orten die Rede, welche der Dauphin diesseits und jenseits des Rheines in Zukunft besitzen werde. Bekanntlich haben wenigstens Mümpelgard und Epinal bei diesem Zuge Carl VII. huldigen müssen.

Ein anderer zweifelhafter Punkt ist die Einmischung Papst Eugens IV., der den Dauphin bewogen haben soll, das Baseler Concil zu sprengen. Der älteste Zeitgenosse, der dies behauptet, ist meines Wissens Platina, am Ende seiner Lebensbeschreibung Eugens IV. Dazu scheint nicht übel zu stimmen die Ernennung Ludwigs zum Gonfaloniere der heiligen Kirche, welche schon Lenfant damit in Verbindung bringt. Aber Ludwig führt diesen Titel in den Urkunden erst zwei Jahre später, als sein durch den Armagnakenzug bedeutend geweiteter politischer Blick ihn ohnedies zu einer Verbindung mit dem Papste bewogen hatte. Auch hat er ja das Concil wirklich nicht auseinander gejagt, sondern sich im Gegenteil dessen Vermittlung gefallen lassen, während Eugen

einer Sprengung des Concils in der Tat nicht mehr bedurfte, da der Kaiser, Italien, Frankreich und Burgund sich schon völlig von demselben losgesagt hatten. Ein Gesandter Carls VII. in Rom, dessen Harangue noch vorhanden ist, zählt die Verdienste Frankreichs um Eugen IV. auf, ohne dabei des Armagnakenzuges irgend zu erwähnen. Diese Einmischung Eugens scheint demnach ein bloßes Gerücht zu sein, das seine Entstehung dem ersten Armagnakenzug des Jahres 1439 verdanken mag. Damals rechtfertigten sich wenigstens die Banden mit dem Interesse der Kirche gegen das Concil.

So setzte sich denn im Sommer 1444 der doppelte Zug, unter dem König gegen Metz und unter dem Dauphin gegen den Oberrhein, in Bewegung. Bei der letztern Abteilung waren die hauptsächlichsten englischen und französischen Bandenführer, die zum Teil schon am ersten Armagnakenzuge und an der Praguerie Teil genommen hatten; so Dammartin und Pierre de Brezé. Ueber den Verlauf des Krieges und der Schlacht bei St. Jakob ließen sich, wie ich oben andeutete, manche sehr wesentliche Controversen erheben, über welche ich hier hinweggehe. Ob das französische Heer 22,000 Mann oder 60,000 betrug, ob es ganz oder nur teilweise an der Schlacht beteiligt war, ob der Dauphin es anführte oder inzwischen in Altkirch saß, ob Hunderte von Schweizern gefangen wurden oder gar keiner? Das alles sind Fragen von nur relativer Wichtigkeit neben dem Zeugnis des Franzosen Matthieu de Coucy. „Alte Kriegsleute", sagt er, „welche die Kriege gegen England und auswärts mitgemacht, haben mich versichert, daß sie in ihrem Leben noch kein Heer angetroffen, das sich so mächtig verteidigt und dabei das Leben mit so leichtem Uebermut aufs Spiel gesetzt habe als die Schweizer."

Der Dauphin schloß, allen seinen Verpflichtungen gegen den Kaiser zuwider, seinen Separatfrieden mit den Schweizern, verwüstete dann viele Monate lang den Elsaß und zog sich nach herben Verlusten durch den elsässischen Landsturm über Dijon nach Frankreich zurück. Olivier de la Marche behauptet zwar, die zurückkehrenden Banden hätten das burgundische Gebiet nicht berührt; aber noch existiert der ganze Briefwechsel der burgundischen Beamten über diesen verheerenden Durchzug. Dann folgten endlose Verhandlungen mit den Reichsfürsten und mit dem Kaiser, von welchem Carl VII. noch einen großen Schadenersatz verlangte, da er in der Schlacht gegen die Schweizer gar großen Verlust an Adlichen und Gemeinen erlitten habe.

Inzwischen war Metz gebrandschatzt worden und es fragte sich, was mit dem Rest der Banden zu beginnen sei? Carl schuf sie durch eine bewundernswerte Organisation, deren Darstellung hier zu weit führen würde, zu einer regelmäßigen, disziplinierten Landmiliz um und legte so zur Wohlfahrt seines Reiches einen festen Grund. Durch ein merkwürdiges Geschick geht mit diesen Jahren 1444 und 45 alles Unheil, Bürgerkrieg und materielles Elend, von dem versöhnten Frankreich nach England über. Marguerite von Anjou, welche jetzt mit so vielem Prunk nach London abgeholt wurde, brachte mit sich das düstere, blutige Geschick ihres Hauses und in kurzem entbrannte der Kampf zwischen der Weißen und der Roten Rose.

Für den Dauphin Ludwig aber scheint sich mit dem Armagnakenzug und den darauf folgenden Unterhandlungen eine neue Welt eröffnet zu haben. Jetzt beginnen seine Intriguen an allen italienischen und deutschen Höfen, seine Korrespondenzen mit allen ausländischen Fürsten, wovon das noch vorhandene Verzeichnis seines Archives in Tours einen so umfassenden Begriff gibt. Jetzt wußte er aber auch, welchen Feind er dem Herzog von Burgund im Rücken erwecken könne, und fortan blieb die Freundschaft mit der Schweiz ein Hauptziel seiner Politik. In einem französischen Bundesvertrage mit Filippo Maria Visconti heißen die Schweizer schon im Jahr 1446 amis und bien veuillans du Roy, deren Hilfe dem Herzog in Aussicht gestellt wird. Im Jahre 1453 wird ein enges Bündnis zwischen Carl VII. und der Schweiz geschlossen, und zwölf Jahre später finden wir die ersten Schweizer in französischem Solde.

So erscheint der Armagnakenzug als derjenige Wendepunkt der europäischen Geschichte, in welchem sich die Verpflanzung des Bürgerkrieges aus Frankreich nach England mit den ersten Vorzeichen der Burgunderkriege berührt. Für die Geschichte der Schweiz aber eröffnet er die bei aller Unreinheit der Motive dennoch glorreiche Periode der auswärtigen Soldkriege, durch welche das Schicksal Frankreichs und Italiens in wichtigen Momenten entschieden wird.

DER ZUSTAND ROMS UNTER GREGOR DEM GROSSEN

3. DEZEMBER 1857.

Der Gegenstand, den ich gewählt habe, bedarf wohl keiner besondern Entschuldigung und Rechtfertigung; das Schicksal der Weltstadt Rom in den verschiedenen Jahrhunderten ihres Daseins, die zugleich Weltalter sind, dürfte wohl nicht nur den Altertumsforscher, sondern jeden Gebildeten überhaupt interessieren. Ansprechender zwar wären vielleicht Bilder wie aus den punischen Kriegen, wo die höchste Entfaltung einer mächtig nach außen drängenden Kraft Hand in Hand ging mit der edelsten Aneignung hellenischer Bildung; ansprechender wäre vielleicht die Schilderung des Zustandes unter dem Kaiser Augustus, der aus einer Stadt aus Ziegelhäusern Rom zur Marmorstadt umschuf, während zugleich Kunst und Literatur ein goldenes Zeitalter feierten; ansprechender vielleicht die Darstellung der weltumspannenden Größe Roms zu Trajans glänzenden Zeiten. Aber auch die Zeiten des Verfalls und Untergangs haben ihr heiliges Recht auf unser Mitgefühl; auch zu ihrer Darstellung sind wir von Rechtswegen verpflichtet. Eine solche Zeit des Untergangs, des tiefsten Jammers ist das Pontifikat Gregors des Großen, in den Jahren 590 bis 604. Wir haben zu unserm Zwecke zunächst einleitungsweise die Schicksale Roms und seiner Stadtbevölkerung seit den Zeiten des sinkenden Römerreiches einer genaueren Betrachtung zu unterwerfen.

Schon auf dem Gipfel seiner Macht hatte Rom nie die ungeheure Bewohnerzahl, die man ihm früher gewöhnlich zutraute. Sie überstieg wohl kaum je 500,000, mit Garnison, Fremden und Vorstädtern wohl kaum 600,000. Diese Bevölkerungszahl mochte stationär immer ungefähr die gleiche sein bis ins 3. Jahrhundert, bis die Pest unter Gallienus sie schmälerte. Ein jugendliches Volk erträgt leicht solche Unglücksschläge, ein schon im Absterben begriffenes empfängt dadurch tödliche Wunden. Doch haben wir hierüber keine näheren ausdrücklichen Angaben, sondern müssen induktiv aus andern Nachrichten darauf schließen. Gegen Ende des 3. Jahrhunderts verlor Rom die Residenz; Nikomedien, Byzanz, Mailand, Trier erhielten diese Ehre. Ob dieser Verlust für die Stadt groß gewesen sei, weiß ich nicht zu sagen: die Kornverteilung und die öffentlichen Spiele blieben; es blieben die großen

reichen Familien als senatorischer Stand. Durch das ganze 4. Jahrhundert hat hingegen die Bevölkerung vielleicht nur unmerklich geschwankt. Anders aber im 5. Jahrhundert, als die großen Todesstöße das Reich in seinem innersten Bestande verletzten, als die äußersten Provinzländer — Gallien, Spanien, Afrika — ihm verloren gingen, als demnach die Kornverteilungen geschmälert wurden, die barbarischen Horden in Rom eindrangen, und wenigstens die edeln Metalle und selbst manche der vornehmsten Familien mit sich wegführten. Es ist die Plünderung der Westgoten unter ihrem Heerführer Alarich, 408—410, und namentlich die Einnahme Roms durch die Vandalen, 455, gemeint. All dieses Unglück wurde dann noch durch Jammerscenen bei den innern Kämpfen des Anthemius und Ricimer, dem Oberhaupte seiner Leibgarden, auf die Spitze getrieben. Endlich ging das Römerreich 476 unter. Es herrschten nunmehr die Heruler unter ihrem Führer Odoaker, seit 493 die Ostgoten, den König Theodorich an der Spitze. Aus dieser Zeit haben wir umständlichere Urkunden, besonders die Korrespondenz des großen Ostgotenkönigs, unter dem Namen seines Geheimschreibers Cassiodorus. Wohl der zehnte Teil dieser Nachrichten bezieht sich auf Rom und römische Dinge, während von Ravenna, Pavia, Verona etc., die sonst die Sitze der Herrscher waren, wenig die Rede ist. Wir erfahren daraus eine Menge Details: daß noch Aufführungen und Spiele gegeben, das Theater des Pompejus, 30,000 Zuschauer fassend, der Circus maximus mit einem Raum für 150,000, die römische Bevölkerung noch immer einlud; daß im Kolosseum noch immer, wenn auch nicht die blutigen Kämpfe der Gladiatoren, so doch die berühmten Tierhatzen die schaulustige Menge ergötzten. Wir erfahren: Theodorich habe eigens einen Architekten nach Rom gesandt, um die Bauwerke in gutem Stande zu erhalten; er habe sogar Besorgnis wegen der Parteiungen gehabt, welche sich auf die Aufführungen in Theater und Zirkus bezogen, von welchen diejenige zwischen den Grünen und Blauen allgemeinere Berühmtheit erhalten; er habe den Senat mit außerordentlicher Zuvorkommenheit behandelt, sei in seiner Ergänzung mit der größten Behutsamkeit zu Werke gegangen. Diese und ähnliche Winke würden uns auf eine Bevölkerung von Hunderttausenden hinweisen, wenn nicht andere Tatsachen uns vermuten ließen, daß Theodorich die Dinge glänzender ansah, als sie waren. Offenbar hatte er die Voraussicht, daß die Ostgoten unter seinen Nachfolgern in Verfall geraten würden, daß sich der Schwerpunkt von ihnen weg und auf die Seite der Romanen neigen und dann Rom wieder würde

zur Residenz erhoben werden. Für diesen Fall war es nötig, der Nachwelt ein glänzendes Rom mit Spielen, Tierkämpfen und Theater, mit einer vornehmen und gebildeten Gesellschaft zu hinterlassen. Daher rühren die Angaben über Theodorichs Behutsamkeit in der Erwählung von Senatoren und den übrigen Maßregeln zur Erhaltung der Größe der Stadt. Zwischen diesen Nachrichten aber findet sich ein für ihre Würdigung bedenklicher Brief Theodorichs: „Er habe erfahren, daß in Rom trotzige und gewalttätige Leute von den 19 Aquädukten einige abzustellen, das Wasser in Privatmühlen und Gärten zu leiten gewagt haben; es gebe so verworfene Menschen, welche die ehernen Zierden von den öffentlichen Gebäuden raubten, oder sogar diejenigen Staatssklaven für sich in Anspruch nehmen, welche bisher mit der Reinigung und Aufsicht der Wasserleitungen betraut gewesen seien.“ Daraus können wir, wenn auch nicht sichere, so doch hypothetische Schlüsse ziehen auf den Zustand, wie er in Wahrheit gewesen sein mag. Welcher bisherigen Bestimmung diente das Wasser, das man damals der Stadt entziehen durfte? Den Thermen und öffentlichen Fontainen, welche früher in der ganzen Stadt in reichlicher Menge gesprudelt. Und darum entzog man es ihnen, weil der Schönheitssinn der Bewohnerschaft erstorben, der früher an diesen Dingen sein Gefallen gefunden hatte, weil die Bevölkerung die Thermen nicht mehr füllte, und es sich deshalb nicht mehr der Mühe lohnte, diese weitläufigen und kostspieligen Werke in Stand zu halten. Mehrere der größten Thermen, die weiter von den belebten Teilen der Stadt ablagen, waren längst vielleicht nicht mehr in dem gehörigen Zustand; wer weiß, ob nicht ihre Türen vermauert waren und Kröten und Molche darin hausten. Ganze Quartiere der Stadt lagen wohl schon öde und leer, wenn solche Dinge möglich waren. Wenn man es auch nicht historisch beweisen kann, so läßt sich wenigstens vermuten, daß schon zur Zeit des Theodorich kaum mehr als 100,000 Menschen Roms Bevölkerung ausgemacht haben.

Unter dessen nächsten Nachfolgern traten neue große Unglücksfälle ein. Rom geriet mitten in den großen Krieg hinein, durch welchen der Kaiser Justinian mit Hilfe seiner Feldherrn Belisar und Narses Italien wieder den Händen der Ostgoten entriß und der nach 20 blutigen Jahren mit gänzlicher Vertilgung und Flucht derselben endete. Rom war durch seine wenn auch gelichteten Reichtümer, durch seine zudem der Befestigung fähige Lage inmitten Italiens natürlich noch immer ein begehrenswerter Ort für jeden Kriegsherrn. Als solcher wurde es mitten

in die unglückseligen Ereignisse hereingezogen. Ewig denkwürdig ist die Belagerung Belisars in Rom durch die Ostgoten, 537, in der nicht bloß ganze Statuen auf die belagernden Feinde herabgeworfen, sondern auch Weiber, Kinder und Sklaven ausgewiesen wurden, um, wohl in nicht geringer Zahl, in Elend, Hunger und Krankheit ihr Ende zu finden. Hernach wurde es nochmals eingenommen durch den großen Totilas, 549. Dieser wollte die Stadt die ganze Strenge eines Feindes fühlen lassen; er wies für einige Zeit sämtliche Einwohner aus, und Roma stand leer da. Ja, diese Stadt sollte damals ganz zerstört werden. Als St. Benedikt von Nursia von einem ihn besuchenden Priester vernahm, Roms letzte Stunde habe geschlagen, da äußerte er sich: „Glaube mir, es wird nicht zerstört werden durch Barbaren, sondern es wird in sich selbst zusammensinken, in sich erschüttert durch Blitzstrahlen und Ueberschwemmung." Zugleich sandte Belisar einen Brief an Totilas, wodurch er den Fluch aller künftigen Generationen auf ihn herabrief, wenn er diese Freveltat wage. So unterblieb das Unglück; er begnügte sich, etwa $^1/_3$ der Mauern und Tore niederzulegen.

Nach dem Sturze der Ostgoten ergriffen die byzantinischen Beamten die Zügel ihrer schändlichen, quälerischen, Land und Leute frech aussaugenden Regierung. Nichts desto weniger hatte sich die Bevölkerung wieder etwas gehoben.

Allein gegen 570 brach ein neues Barbarenvolk in Italien ein, die Longobarden; keines der geringsten der Völkerwanderung, aber weder mit solcher Kultur noch solcher Kulturfähigkeit wie die Ostgoten. Mit wildem Schwung stürmen sie ein in das Land, durchrennen es mit merkwürdiger Vehemenz, gewinnen unter ihren Königen (Alboin, Clepho, Authar und Agilulf) beinahe den ganzen Kontinent, mit Ausnahme von Istrien, den Inseln von Venedig, dem Landstrich von den Pomündungen bis über Ankona, Sardinien, Sizilien, Korsika, Stücken von Apulien und Kalabrien, der Umgegend von Neapel und Rom, samt seiner Umgebung. Während dieser Zeit litt Rom aufs allerentsetzlichste; die Longobarden jagten an dieser Stadt rastlos auf und nieder; wo ein Landbauer gefunden wurde, da wurde er gepackt und in die Sklaverei verkauft; es war nicht mehr möglich, die Umgegend zu bebauen. Natürlich stellte sofort der Hunger sich ein. Nicht bloß die Wut der wilden Longobardenfürsten brachte Rom an den Rand des Abgrundes, sondern die Natur tat noch das Uebrige. In qualvollem Zusammenhang hatte Rom gleichzeitig die Schrecken von dreierlei Geißeln zu erdulden; Ueber-

schwemmung, Pest, Feuersbrünste. Die Tiber war immer zu Zeiten aus den Ufern ausgetreten und tut es noch fortan; aber eine kräftige Bevölkerung weiß dieser Naturmacht wenigstens einigermaßen zu begegnen; sie erneut und erbaut immer wieder Schutzwehren, unterstützt die unterwühlten Gebäude, leitet das stehende Wasser ab. Aber eine Bevölkerung, welche siech oder klein ist, kann dies nicht mehr. Aus den Pfützen und Sümpfen stiegen die Dämonen des Fiebers empor und belagerten ihrerseits die Stadt. In so entsetzliche Not geriet die Stadt, daß z. B. der Papst für seine gewöhnlichen Geschäfte kaum noch einen Kleriker auftreiben konnte, der sich auf den Beinen halten konnte. Und diese elenden Körper fielen dann als leichte Beute einer pestartigen Krankheit, welche von außen kam, anheim; die Leute starben haufenweise weg. Bald regte sich auch niemand mehr, wenn etwa Feuer ausbrach, durch Blitzstrahl oder Nachlässigkeit; man ließ glimmen und brennen.

In solcher Zeit bestieg einmal der Mann, von dem wir hauptsächlich zu reden haben, den Marmorthron in einer der Basiliken und sprach in seiner 18. Predigt über den Propheten Ezechiel ungefähr in diesem Sinn: „O dieses Rom, diese einstige Herrin der Welt, wie sehen wir sie niedergetreten von tausend Uebeln, von Feinden umringt, von Bürgern entblößt und im Innern Einsturz an Einsturz! Wo sind die Mächtigen und wo die Masse? Verschwunden ist der Staat, und weg stob das Volk! Uns wenige, die übrig sind, drängt täglicher maßloser Jammer und das Schwert der Feinde. Der Prophet sagt: „Stelle den Topf leer auf die Glut," — so brennt jetzt Rom als leere Stadt; wo die Menschen verschwinden, stürzen Wände und Mauern nach. Wo sind die, welche einst hier wohnten und herkamen, um sich zu erfreuen an der Glorie? Wo ist ihr Pomp und Uebermut? Alle sind dahin und niemand kommt; ja selbst die, welche uns drückten und aussogen (die byzantinischen Beamten), wo sind sie hin?" Ein solcher Prediger in der Wüste verdient Beachtung. Wir haben es hier nicht zu tun mit Gregor dem Hierarchen, dem Korrespondenten von hundert Bischöfen des Abendlandes, dem Bekehrer der Angelsachsen und dem meist siegreichen Bekämpfer der byzantinischen Ansprüche; sondern nur mit demjenigen Gregor, welcher seine Stadt hütete, verteidigte und nährte.

Gregor stammte aus einer der vornehmsten römischen Familien, aus dem Geschlechte der Anicier, welches schon zur Zeit der punischen Kriege konsularische Fasces und triumphale Ehren genossen hatte. Im 4. Jahr-

hundert war ein Glied der Familie erster Staatsminister (praefectus praetorio). Später gehörte St. Benedikt von Nursia, wie man sagt, zu dieser Familie. Kühne Genealogen haben sogar das Haus Habsburg von diesem Geschlechte ableiten wollen; dieser Mythus freilich ist schon seit mehr als zwei Jahrhunderten auch in Wien aufgegeben worden.

Wahrscheinlich in den letzten und schrecklichsten Zeiten des ostgotischen Krieges geboren, wurde er, vielleicht als Kind, da Totilas die Stadt leerte, mit nach Kampanien genommen. In der Folge machte er zu Rom die üblichen Studien in Rhetorik, Dialektik und Grammatik, in den, wie seine Biographen aus dem 9. Jahrhundert naiv berichten, damals noch guten Schulen.

Er zeigt überall eine bedeutende Persönlichkeit, so daß man dadurch mannigfach weggeführt wird über den zunehmenden Barbarismus der Ausdrucksweise. Oder näher: Das Bedeutende gehört ihm an, das Befangene dem Jahrhundert. Bei dem großen Mangel an hervorragenden Männern konnte es ihm nicht schwer fallen, bald zu den höchsten Ehrenstellen emporzusteigen; er wurde Prätor, nach einigen sogar Stadtpräfekt. Auf einmal legte er aber alle Stellen nieder, begab sich der Herrlichkeit der Welt, gründete Klöster, so das Andreas-, jetzige Gregoriuskloster auf dem Cölischen Berg, sechs andere in Sizilien, verteilte den Rest seiner Habe unter die Armen und wurde Mönch in dem von ihm gestifteten Kloster. Es ist die jetzige große Camaldulenser-Abtei San Gregorio, eine schöne, malerische Gebäudegruppe am Abhang gegenüber dem Palatin. Ueber eine breite, einladende Freitreppe steigt man empor in die Vorhalle, welche mit edeln Marmordenkmälern der italienischen Renaissance geschmückt ist. Die Kirche, erfüllt mit Erinnerungen an Gregor, enthält noch in einer Nebenkapelle seinen marmornen Thron. Ein anderer Ausgang aus der Vorhalle führt in einen Garten, an dessen Ende noch Ruinen vom Palaste der Anicier emporragen. In dem Garten stehen seltsam zusammengruppiert drei Kapellen. Die nächste ist der Mutter Gregors gewidmet, jener guten alten Silvia, welche ihm täglich in dem einzig noch übrig gebliebenen silbernen Schüsselchen der Familie das Gemüse schickte, von welchem er lebte; auf dem Altar steht ihre Statue, und drüber in der Nische hat Guido Reni sein wunderbar fröhliches Engelkonzert gemalt. Die mittlere, größte Kapelle ist zu Ehren des heiligen Andreas erbaut; es ist die Stätte jenes berühmten Wettkampfes in der Freskomalerei, wo Domenichino die Marter des Heiligen,

Guido Reni seine Ausführung zum Richtplatz dargestellt hat. Die dritte Kapelle gehört ganz St. Gregor; hier findet sich noch der steinerne Tisch, an dem er täglich 12 Arme speiste, — als dreizehnter soll sich einst der Schutzengel eingefunden haben. Ueber dem Altar thront die Marmorstatue des Heiligen, das Werk eines mittelguten Meisters des sinkenden 16. Jahrhunderts, Nicolo Cordieri; das Haupt aber, nach der Charakteristik Gregors durch seine Biographen dargestellt, zeigt Milde, Ernst, Besonnenheit, verschlossene Kraft, so wundervoll in Eins geschmolzen, daß die Sage, welche es dem Michel Angelo zuschreibt, Glauben verdient.

In diesem Kloster, scheinbar glücklich und zufrieden, lebte er im strengsten benediktinischen Habitus. Bald aber wurde er zum Diakon ernannt und als stehender Agent an den Hof von Byzanz gesendet (zu welcher höchst wichtigen Sendung nur die Fähigsten ausgewählt wurden), wo er drei Jahre lang sich aufhielt. Daß er auffallenderweise in dieser langen Zeit nicht griechisch lernte — wie er wenigstens selbst versichert —, scheint nur durch eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die griechische Bildung erklärbar zu sein, so wie auch durch ein theologisches Vorurteil, daß die Griechen nicht ganz reinen Glaubens seien. Nachdem er nach seiner Rückkehr noch einige Zeit im Kloster zugebracht, wurde er im schrecklichsten Momente zum römischen Bischof ernannt. Es ist wohl zu glauben, daß er sich dagegen gesperrt, in einem Korb aus der Stadt schaffen ließ und nur durch Gewalt und List zur Annahme des Amtes gebracht werden konnte. Nachdem er es aber einmal übernommen, ergriff er mit fester Hand die Zügel und ließ sie nicht mehr los. Und dies war im höchsten Grade nötig; denn die byzantinischen Beamten waren teils geflohen, teils weggestorben, teils hatten sie offenbar sonst den Kopf verloren. Sein Erstes war: um jeden Preis Korn für sein darbendes Rom herzuschaffen. Er treibt alle waffenfähigen Männer zusammen, um Tore und Türme zu bewachen; denn auch die byzantinische Besatzung war, wie es scheint, weggestorben. Er setzte sich in Verbindung mit den noch in Italien stehenden byzantinischen Militärkommandanten, er unterhandelte mit den Longobarden, schloß interimistische Verträge mit ihnen ab. Als ihm einst die Komplizität in einem Mordanschlag gegen die Longobarden angetragen wurde, wies er sie zurück; er sagt in einem Briefe: „Wenn ich gewollt, so lebte weder ein König noch Herzog, noch Großer der Longobarden mehr.“ Sie sollten sich bekehren und leben.

In gleichem Sinne schrieb er an den Bischof von Narni, während dieser jeden Augenblick unter den ihn umgebenden pestkranken Longobarden seinen Tod zu erwarten hatte: „Weil denn doch alles Fleisch diesen Weg gehen muß, so sag' allen, welche noch Heiden und Arianer sind, sich wenigstens noch vorher taufen zu lassen."

Ein solcher Mann konnte gegenüber der byzantinischen Regierung ganz anders auftreten als die nächsten Vorgänger. Er hatte das Papsttum nicht glänzend angetroffen. Zwar besaß er die uralte Erbschaft der Reverenz des ganzen Abendlandes; ferner große Domänen in allen Teilen desselben, wenn auch gerade seine Vorgänger, ernannt von der byzantinischen Herrschaft, deren Kreaturen hatten heißen können. Nun wurde dies anders; er trat energisch gegen den Kaiser Mauritius auf, geriet mit ihm sogleich in Hader über Fragen aller Art. Auch scheute er sich nicht, die Wirtschaft der Beamten an die Kaiserin Konstantina zu berichten; er rückt ihr alles vor, wie schändlich sie im Lande hausen, sich alle Verbrechen abkaufen lassen, Lizenz erteilen selbst dafür, daß man Heide bleiben dürfe, wie sie die Unglücklichen bedrücken, die Sizilianer zwingen, ihre Kinder zu verkaufen, um die Steuer aufzubringen. Ob er viel damit erreichte, ist nicht bekannt; genug, daß er es überhaupt gesagt. Und er hatte die Befriedigung, seinen Hauptfeind Mauritius gestürzt zu sehen, freilich durch einen noch viel schlimmern Nachfolger, Phokas.

Unter solchen Umständen konnte man fragen, wer denn eigentlich der Herr von Rom sei? Dem Rechte nach der Kaiser zu Konstantinopel, der Sachlage nach, wer Rom zu essen gab. Die Römer waren von jeher gewohnt, sich von den Provinzen füttern zu lassen; weshalb sollte es denn jetzt anders sein? etwa weil man in Not war? Dieser Grund war nicht stichhaltig für sie. Nun fanden zwar noch immer auch kaiserliche Kornspenden statt; aber ihre Verteilung war vielleicht auch schon in den Händen der Geistlichen; und anderseits waren sie ohne Zweifel gering im Vergleich zu denen des päpstlichen Stuhles. Dieser hatte noch ungeheure Güter, selbst nachdem Afrika 429 an die Vandalen verloren gegangen war; ja selbst noch als die Longobarden das ganze Binnenland von Italien besaßen. Die noch vorhandenen Güter lagen in Dalmatien, Istrien, Sizilien, Sardinien und Gallien. Die Aufsicht über diese Güter führte eine teils reisende, teils stationäre Beamtenschaft von lauter Geistlichen, Diakonen, Subdiakonen, Notaren, Defensoren und Schreibern. Eine eigene päpstliche Flotille vermittelte, wie es scheint, die ver-

schiedenen auswärtigen Domänengüter mit Rom. In der Verwaltung derselben war ein gewisser Schlendrian eingerissen. Gregor sah gleich, wo es fehlte. Ein paar Stellen aus seinen Briefen sprechen klarer als jede Ausführung seinen Sinn und seine Befähigung zur Verwaltung des Patrimoniums aus. Aber nicht nur ökonomische Einsichten hatte er und Kraft, durch den Sauerteig durchzugreifen und das Ganze zu bessern, sondern er war ein gerechter Besitzer. Da und dort hatte sich Privateigentum mit Kirchengütern vermengt, ohne daß man es recht wußte wie. Er bedrohte einen seiner Beamten in einem Briefe mit dem Zorn Gottes des Höchsten, wenn er diese Güter nicht sofort ausscheide und an die Eigentümer zurückstelle. Ferner war er ein milder Herr gegen die Kolonen wie gegen die Ackersklaven, deren Tausende und Abertausende der Kirche gehörten, und sprach die Grundsätze eines Hofrechtes für beide Klassen aus. Wo Juden unter ihnen waren, da sollte die Bekehrung durch einigen Pachtennachlaß belohnt werden. Nur Eines kann er nicht ertragen; er weiß, daß auf Sardinien in seinen Domänen noch Heiden leben; in einem Briefe schreibt er dorthin: „Wenn ich noch heidnische Bauern antreffe, so werde ich mich an dem Bischof der Gegend zu rächen wissen; tut euer Möglichstes, belastet sie mit Zinsen und Pachtgeldern so, daß sie endlich nachgeben und sich taufen lassen."

Es gingen natürlich nicht alle Erträge dieses Patrimoniums nach Rom; das meiste wurde an Ort und Stelle für Besoldung und Unterhalt von Geistlichen und Klöstern und für Almosen verbraucht. Nur einen Teil brachte die Flotille nach Rom, die wahrscheinlich oft von der Tibermündung aufwärts kommitiert wurde durch die byzantinische Besatzung, zum Schutz gegen die Longobarden. In Rom wurden die Vorräte verteilt und zwar so, daß der Papst als der Wohltäter, die Byzantiner als die Quäler erschienen. An vier großen Festen im Jahr erhielten die Kirchen, Klöster, Hospitien, öffentliche Anstalten das Ihrige. Eine zweite Verteilung fand statt an die Bürger am ersten Monatstage; und zwar bestand sie je nach der Jahreszeit in Korn, Oel, Gemüse, Fleisch, Fischen, Speck und sogar Kleidern. Wie groß diese Beiträge waren, wissen wir nicht; jedenfalls war es der überwiegende Teil der Nahrung; denn sie hatten ja keine andere Hilfsquelle mehr. Drittens wurde täglich ein enormes Almosen an allen Enden der Stadt ausgeteilt. Viertens ging eine päpstliche Küchenfuhr für die Armen in der Stadt herum, vielleicht der einzige Wagen, der überhaupt noch die Straßen belebte; und endlich erwies er den höher Stehenden die Freundlichkeit, jeden

Ostermorgen den Bischöfen, Geistlichen, Honoratioren den Friedenskuß zu geben und dabei ein Goldstück zu überreichen.

So läßt es sich begreifen, wenn der Mann nicht nur, sondern auch sein ganzer Stand wenigstens in Rom bei weitem der erste war. Der Weltklerus war in der besten Ordnung, unter strenger Aufsicht und vom Klosterwesen scharf getrennt gehalten. In diese Zeit fällt bezeichnenderweise die Abstufung der Rangesunterschiede. In den Klöstern der Stadt aber, sagt eine Notiz, lebten 3000 Nonnen, so daß man, wenn die Zahl der Mönche eben so stark angenommen wird, auf eine Gesamtseelenzahl von Hunderttausenden zu raten versucht wäre. Allein jetzige römische Verhältnisse sind nicht maßgebend für Zeiten, in welchen vielleicht der fünfte, ja der vierte Teil der römischen Bevölkerung im Kloster war, was zu einer Gesamtbevölkerung von etwa 30,000 Seelen passen würde. Zudem wissen wir nicht, ob nicht viele Mädchen, die damals schon in Klöstern ihre Erziehung genossen, unter jener Nonnenzahl begriffen seien. Ueberall in den Ruinen der alten Bauten siedeln sie sich an. Aber auch außerhalb der Stadt rings auf den Höhen, vom Sorakte bis über Tibur und Präneste, erheben sich Klöster, selbst über den Terrassen des herrlichen Fortunentempels. In allen Klüften und Schluchten regt es sich von heiligen Eremiten, welche dort in stärkster Askese ihr Leben zubringen. Gregor hat diese Zustände nicht geschaffen, er hat sie angetroffen und geregelt. Im 4. Jahrhundert ging man ins Kloster, weil man es draußen in der öden bösen Römerwelt nicht mehr auszuhalten vermochte; jetzt gewiß die meisten schon wegen des allgemeinen Elends, indem kein anderer Unterhalt mehr zu finden war, um mit so wenig Kostenaufwand als möglich zu leben und zu sterben. Zudem gab es noch viele Stadtnonnen, Frauen, die in ihren Privatwohnungen ein klösterliches Leben führten; endlich heilige Bettler und Krüppel, die von der Wohltätigkeit der Menschen ihr Leben fristeten.

Dies sind die Dinge, welche Rom seinen Charakter gaben. Weder Handel noch Wandel belebten seine Straßen. Eine einzige Notiz zeigt uns den traurigen Zustand in dieser Beziehung; sie lautet: „Als aber wieder einmal Kaufleute gekommen waren und auf dem Forum Waren auspackten von allerlei Art, lief jeder hinzu, zu sehen und zu kaufen.“ Und zudem ist diese Notiz nicht einmal aus der allerschrecklichsten Zeit, sondern vor 590. Damals war es auch, als Gregor die angelsächsischen Sklaven auf dem Forum zum Verkauf feilgeboten sah, indem das

Forum auch noch als Sklavenmarkt diente, und als ihm der Gedanke aufstieg, jenes Volk um jeden Preis zum Christentum zu bekehren. Sonst waren in Rom wohl nur wenige Buden, mit dem elendesten Kram. Außerdem fand sich ohne Zweifel auch etwas Gartenbau in vielen jetzt verödeten Prachtgärten, und gar nie verlor sich wohl der Weinbau. Vergleicht man die dritte Satire Juvenals, welche die Zeiten unter Domitian, Trajan berücksichtigt, wie ganz anders war es damals! Da war ein Gedröhn und Getöse, untermischt mit den schrillenden Stimmen der Saumtiertreiber; Sklaven mit glühenden Kohlenbecken auf dem Haupte, worauf das Mittagessen ihres Herrn bereit, durcheilten die Menge, deren Kleider versengend; dazu das durchdringende Gedröhn der schweren Lastwagen mit Steinen und Balken für die großartigen Kaiserbauten; endlich die Sänften der vornehmen Herren auf den Schultern zahlreicher Sklaven usw. Jetzt aber, wie wohl anwendbar sind die Worte von Jeremias: „Wie sitzet einsam die Stadt, die einst volkreiche!" Jetzt durchzogen die leeren Gassen Prozessionen, die Gregor anordnete, um das arme Volk zu ermutigen, seinen sinkenden Gemütern wieder eine gewisse Art von Spannung zu verleihen. Da zog man von Basilika zu Basilika und auch vor die Stadt hinaus in die Katakomben, wenn es sicher war vor Feinden; bei diesen Anlässen hielt Gregor seine meisten Predigten. Bisweilen können wir handgreiflich die Entwicklung verfolgen, die aus diesem allertiefsten Jammer das Ritual der katholischen Kirche nahm; so entstand bei der großen Pestprozession 590 aus sieben Chören die siebenförmige Litanie. Es ist begreiflich, wie sie, zum großartigen Grabmal Hadrians gelangt, die ungeheure Gestalt des Würgeengels glaubten sein Schwert in die Scheide stecken zu sehen. Von solchen Lagen aus muß man auch Gregor beurteilen, besonders in seinem Verhältnis zum Sakrament und den Reliquien. Während die Theologie ihre Dogmen aufstellt und festhält, dichtet die populäre Phantasie von sich aus weiter und umzieht den Horizont mit einem Flammenhag von Wundern; narkotische Düfte und wunderbare Beleuchtungen durchdringen allmählich die ganze Atmosphäre und schlagen am Ende unfehlbar auch demjenigen über dem Kopf zusammen, welchen wir sonst als den höher Stehenden und Gebildeten zu bezeichnen gewohnt sind.

So glaubte Gregor ohne Zweifel wirklich, die armen Seelen im Fegfeuer wimmern zu hören; er war überzeugt, daß er durch sein Flehen auf dem Grabe des Apostelfürsten die Seele des heidnischen Imperators Trajan erlöst habe.

In einem analogen Verhältnis steht er zu den Reliquien. Er war so gestimmt, daß er nicht ohne Zittern und Beben den Grüften des Petrus und Paulus sich hat nähern können. Er war überzeugt, daß die Leute, welche einst die Gruft des heiligen Laurentius geöffnet, deswegen zehn Tage nachher gestorben seien; daß ein weißes Tuch, in einer Büchse verschlossen, auf dem Altar des Petrus liegend, einst durch magische Kraft Blutfarbe angenommen habe und so weiter.

Uebrigens hat dieser Glaube noch eine ganz besonders große Bedeutung für das damalige Rom gehabt. Diese Reliquien sind es, welche die großen Scharen von Pilgern anziehen, die aus allen Gegenden des Abendlandes herbeiströmen. Diese suchen nicht klassische Altertümer, antike Literatur und hellenischen Lebensgenuß, sondern die Schwellen der Apostel. Sie kommen oft in ganz unbeschreibliche Seelenstimmungen. Ihr Schlaf in den Tempelhallen ist von wundersamen Träumen und Geschichten begleitet. Schon aus diesem 7. Jahrhundert stammt das von Niebuhr entdeckte Pilgerlied.

Diese Pilger sind es, welche als erste Boten des neuen Weltalters besonderes Interesse für uns haben. Ihre Andacht ist dumpf, weicht himmelweit von der unsrigen ab; aber es sind eben die ersten kenntlichen Symbole derjenigen Weltepoche, welche wir Mittelalter nennen, und welche wiederum Rom zu Füßen liegt, auf Rom sich bezieht, sein Denken und Fühlen von dorther holend. Sie eröffnen den Reigen der Hierarchen, welche die Herrschaft Roms überall verbreiteten und aufrecht hielten, der zinsbringenden Völker, der gedemütigten Könige, welche hier um Lösung vom Banne knien und ihre Kronen zu Lehen nehmen mußten. Oft, wenn du die Hügel des jetzigen Roms durchirrst, zwischen den einsamen Weinbergen und Klostergärten hindurch, überfällt dich mit Macht der Gedanke an die ungeheuren Weltschicksale, welche sich hieran geknüpft haben, — ein Eindruck, dem du dich nicht zu entziehen vermagst, gegen welchen alles andere klein und nichtig erscheint. Eine Frage drängt sich dir auf: Soll noch ein drittes Mal und wieder in anderer Weise das Schicksal der Welt diese sieben Hügel auserwählen, hier allein sich spiegeln, auf diesen Ort sich alles zurückbeziehen? Einer der größten Denker unseres Jahrhunderts verneint diese Frage; er sieht in Rom nur die Stätte der Vergangenheit:[1])

[1]) Wilhelm v. Humboldt; s. das Gedicht „Rom".

„Stadt der Trümmer, Zufluchtsort der Frommen!
Bild nur bist du der Vergangenheit;
Pilger deine Bürger, nur gekommen,
Anzustaunen deine Herrlichkeit;
Denn von allen Städten hat genommen
Dich zum Thron die allgewalt'ge Zeit;
Daß du seist des Weltenbuches Spiegel,
Krönte Zeus mit Herrschaft deine Hügel."

GEDÄCHTNISREDE AUF SCHILLER

9. NOVEMBER 1859.

Am Vorabend des Schillerfestes richtet die philosophische Fakultät unserer Universität durch mich ihren Gruß an Sie und heißt Sie hier festlich willkommen.

Gehören doch die Abendstunden dieser Tage überall Seinem großen Andenken, und wo irgend Deutsche beisammen sind, werden sie jetzt Seinen Namen feiern, und ein Häuflein Schweizer wird sich beigesellen, zu Melbourne in Australien wie zu Valparaiso am Stillen Ozean. Freilich, was bei uns Abend heißt, mag dort noch oder schon Morgen sein; auf den Schwingen der erdumwandelnden Abendstunden nach dem wechselnden Meridian zieht die Feier um die Welt.

Denn Sein Name ist unsterblich.

Hat Schiller diesen Ruhm ersehnt? Die Antwort erteilt eine Strophe aus dem Siegesfest:

> Dem Erzeuger jetzt, dem Großen
> Gießt Neoptolem des Weins:
> Unter allen ird'schen Losen,
> Hoher Vater, preis ich deins.
> Von des Lebens Gütern allen
> Ist der Ruhm das Höchste doch;
> Wenn der Leib in Staub zerfallen,
> Lebt der große Name noch.

Und dieser Ruhm, den der Dichter schon bei Lebzeiten genoß, wird ihm bleiben bis ans Ende der deutschen Nation, weil er nicht bloß auf ästhetischer Bewunderung beruht, sondern auf einem tiefen Einklang mit dem Seelenleben, lange nicht bloß der Deutschen, sondern aller Nationen. Darin ist er einzig unter den neuern Dichtern, ohne daß er darum „der Größte" zu sein braucht. Er würde mancher Ueberschwänglichkeiten lächeln, wenn er hören könnte, wie man ihn über andere setzt; ihm und seiner hohen Art anzuschauen war es gewiß am allerklarsten, wie die großen Dichter aller Zeiten einander ergänzen, nicht weil Einer absolut größer ist als der Andere, sondern weil jeder seine eigene Art hat.

Aber jene Eigenschaft gehört doch zu den segensvollsten; es ist die angeborene und ausgebildete Begeisterung für das Gute und Rechte, beruhend auf einem völlig idealen Naturell; es will vor allem dieser

Begeisterung dienen. Doch das große Bild der Welt, das er wie alle echten Dichter aus sich heraus ans Licht zu fördern hat, enthält ja viele Einzelteile, wo, wie man annehmen sollte, diese Eigenschaft sich nicht zeigen kann, zum Beispiel in der Schilderung des äußern Daseins, der Natur, in Scherz und Genuß. Aber sie zeigt sich doch, aus dem untergeordneten Bild errät man den reinen Blick, der es schaute, die feste Hand, die es zeichnete, mit andern Worten den Menschen Schiller immer heraus! Und dann der negative Nachweis: es sind keine Gedichte aus seiner reifen Zeit da, welche jener sichern Begeisterung widersprächen.

Seine Jugend fällt in die sogenannte Sturm- und Drangperiode mit ihrem unbändigen Sichvordrängen der Empfindung tale quale, die bei größter Heftigkeit doch sehr arm an Gestaltung sein konnte und sich in Ermangelung wahren Ausdruckes dem Ungeheuerlichen überließ. Und doch, schon in seinen frühesten lyrischen Gedichten und Dramen dringt jene wahre Begeisterung oft so siegreich durch. Mitten aus wilden, manierierten und unreifen Gesängen, Wellenschlägen zwischen Klopstock und Schubart, erhebt sich stellenweise strahlend die ideale Natur und findet den echtesten Liedesklang, wie in Hektors Abschied. Seine Jugendliebe schmiegt sich an die höchsten, obwohl wunderlich gärenden Gedanken von Gott und Unsterblichkeit. Er wird melancholisch, aber nie zerrissen-interessant, mißhandelt und höhnt den Leser nie.

Seine frühen Dramen, Räuber, Fiesco, Kabale und Liebe mußten Tendenzstücke sein, eben weil der Dichter sein Ideal vom Guten und Rechten an die phantastisch gesteigerte Wirklichkeit hielt. Eine Läuterung der Erfindung und des Stils läßt sich in den drei Dramen nicht verkennen. Dann, seit 1785 folgt auch Schillers Stil seiner Gesinnung und ersteigt in Lyrik und Drama eine höhere Stufe. Das erste Drama des idealen Stils ist Don Carlos. Mit voller mächtiger Absicht schafft er den Posa: „Seine Neigung war die Welt mit allen kommenden Geschlechtern". Alles an dieser Erscheinung ist unhistorisch und a priori unmöglich, und dennoch ist dieser Posa in der Entwicklung der deutschen Poesie und Gefühlswelt unentbehrlich, man darf wohl sagen, dieser Kosmopolit ist die nationalste Figur der deutschen Literatur. In der Lyrik ist für diese Epoche bezeichnend das Lied an die Freude. Es hält die logische Prüfung nicht aus, es ist ein Rausch; aber keine Literatur der Welt besitzt wohl etwas Aehnliches. Und ein zweites charakteristisches Werk dieser Jahre sind die Götter Griechenlands, die man ja nicht allzu dogmatisch nehmen darf, auch nicht das

Einen zu bereichern unter allen,
Mußte diese Götterwelt vergehn!

denn von vor- wie von nachher gibt es die deutlichsten Aussagen über Schillers Monotheismus. Als drittes ist in dieser Reihe zu nennen sein Programm über die Bestimmung der Poesie auf Erden: Die Künstler. Es ist wohl das höchste Programm, das je aufgestellt worden ist. Man darf das Gedicht neben seinen philosophischen Schriften und den Briefen über Don Carlos nennen als den stärksten Beweis für seine Gewissenhaftigkeit im Fache.

Fortan steht er einzig unter allen lyrischen Dichtern, weil er mit starkem, geläutertem Willen der Verewigung des einzelnen Momentes, der einzelnen Situation wesentlich entsagt, nicht zu jener Gattung gehört, in der vor allen groß sind Properz, Ovid, Byron, Victor Hugo, Goethe. Schiller verewigt das Ganze einer Empfindung in der edelsten und gewaltigsten Stilform. Fortan sammelt er alle Strahlen des Gefühls vollständig, so daß er trotz der Allgemein-Giltigkeit seiner Gedichte doch so ergreift, wie nur das Momentane irgend kann. Tausende haben schöne Liebeslieder gedichtet, nur Er die Würde der Frauen, nur Er das Allgemeine der Sehnsucht „Ach, aus dieses Tales Gründen", nur Er das Allgemeine der edel-heitern gesellschaftlichen Stimmung „Und so finden wir uns wieder", nur Er die Erscheinung der Poesie im Leben in dem „Mädchen aus der Fremde", und ihre Herrschaft in der „Macht des Gesanges". Endlich konnte nur Er sich zu jenen kurzen, ergreifenden Programmen sammeln: Hoffnung, Worte des Glaubens, Worte des Wahns.

Von dieser zentralen Eigenschaft aus wählt Schiller auch seine Balladenstoffe und von diesem Gesichtspunkte aus behandelt er sie. (1) Er nimmt nicht die erste beste Sage, die einen poetisch-fremdartigen Schimmer hat und in Prosa schöner ist als in Versen. Er wählt vielmehr lauter Gegenstände, wo ein großer, menschlich bedeutender Inhalt in der Erzählung voll aufging. So handeln die Kraniche von der Rache der Götter an den Mördern des Dichters, die Bürgschaft besingt die siegreiche Macht der Treue, der Kampf mit dem Drachen verherrlicht das gemeinsame Ideal von Heldenmut und Gehorsam, der Gang zum Eisenhammer macht den göttlichen Schutz über die Unschuld anschaulich. — Endlich hat er geistige Bilder des ganzen Lebens und seiner höchsten Ursachen und Zusammenhänge in großen künstlerischen Formen entworfen: die Glocke, worin das Bürgertum sich erkennt; den Spaziergang, eine kunstreiche Verflechtung von Landschaft und Menschenleben; das

Eleusische Fest, den Ursprung von Gesellschaft und Sitte unter dem Segen der Götter.

Derselbe ideale Geist offenbart sich merkwürdig in den Dramen der reifsten Zeit, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Wallenstein, Tell. Unser Maßstab stammt heute wesentlich von Shakespeare her. Dieser schildert die leichte Oberfläche, die leidenschaftliche Mitte und die Abgrundtiefe des menschlichen Wesens; er erkennt die Welt als eine gemischte zwischen Wahrheit und Lüge; Gutes und Böses ist bei ihm nur bedingt vorhanden; über beiden stehen die geheimsten geistigen Lineamente, der besondere innere Kern jedes Charakters; seine Personen handeln mit solcher Notwendigkeit nach ihrem Wesen, daß man die Menschen selber zu sehen glaubt; da entsteht endlich auch der wunderbar gemischte, sich selber rätselhafte und dem Zuschauer durchsichtige Charakter: Hamlet. Bei Schiller sind gerade in der reiferen Zeit alle Charaktere ursprünglich gut; sie haben nicht ein angeborenes, fatalistisches Recht, nach ihrem Wesen zu handeln, wie bei Shakespeare. Auch bei den Widersachern der idealen Charaktere erklärt Schiller, warum sie so geworden sind. Die Teufel a priori, Franz Moor, Sekretär Wurm, kommen nur in seinen Jugenddramen vor. Dagegen kann Elisabeth noch immer neben Maria Stuart bestehen, Ottavio Piccolomini neben seinem Sohne und Oberst Buttler neben Wallenstein. Selbst auf Geßler ruht noch ein letzter Abglanz dieser Art, sonst dürfte Harras ihm keine Vorstellungen machen.

Woher dies? Gewiß nicht aus Armut der Phantasie, auch nicht aus weichlichem Widerwillen gegen das Zeichnen von Schurken und Verbrechern, sondern Schiller hielt die menschliche Natur für gut. Alles Tun und Denken der Wichtigsten und Größten dieser Humanitätsperiode ging von dieser Voraussetzung aus, und die französische Revolution begann ausdrücklich damit. Sie konnten Großes, weil sie Großes hofften. Daher sind diese Dramen allerdings nicht das Vollkommenste in ihrer Gattung; aber die Menschheit wird um so lieber ewig ihr Bild darin erkennen, weil die Charaktere normal sind, weil sie keine Aehnlichkeit haben mit Byrons unverstandenen höllentiefen Weltverächtern und mit den unwahren Figuren Victor Hugos. Und die eigentlich idealen Personen sind dann mit einer solchen Glut der Begeisterung gezeichnet, daß sie auf immer das geliebte Eigentum des deutschen Geistes bleiben müssen, die vom Unglück verklärte Königin Maria, das herbe, wunderbare Mädchen von Orleans, und das Höchste wohl, was der Dichter her-

vorgebracht hat, Max Piccolomini, von dem er sagt: „Sein Leben liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet." Ein solches Bild, als Ideal ganzer jugendlicher Generationen, ist ein wertvoller Besitz für das ganze Volk.

Dramatisch das Meisterhafteste ist Wilhelm Tell. Mit höchster künstlerischer Sicherheit verteilt der Dichter seine gleichmäßig fortschreitende Handlung in drei Zweige, die sich verschlingen: Tell, die Verbündeten, Rudenz und Bertha. Ein ganzes Volk in reicher Abstufung von Charakteren schreitet unwiderstehlich sicher dem Abschluß seiner Befreiung zu. Der Eindruck ist der einer majestätischen Notwendigkeit, eines evidenten Rechtes.

Und dies Drama ist zugleich das höchste Geschenk Deutschlands an die Schweiz. Seit dem Tell sind zwischen den beiden Ländern günstige Vorurteile und Gefühle in regerm Austausch; wer will die seitherige Verzweigung der Sympathien berechnen? Ueberhaupt, wer kann den Segen ernsten künstlerischen Wollens eines großen Dichters berechnen, der seiner Nation das Beste gönnt? Er ahnte, wie viel in seinen Händen lag; nicht umsonst redet er die Dichter an:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben —
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie!

ÜBER DEN WERT DES DIO CHRYSOSTOMUS FÜR DIE KENNTNIS SEINER ZEIT

3. MAI 1864.

Die Geschichte als Betrachtung und Darstellung nicht bloß vergangener Tatsachen, sondern auch des vergangenen Daseins sieht sich unaufhörlich neben den eigentlichen Historikern hingewiesen auf die ganze Literatur der betreffenden Zeiten, ja auf die Schriftwelt und die Denkmäler im weitesten Sinne des Wortes. In besonders hohem Grade gilt dies von der Geschichte solcher Zeitalter, deren historische Ueberlieferung im engern Sinne lückenhaft ist und deren Wichtigkeit eben so sehr oder noch mehr in den herrschenden Zuständen als in den Ereignissen liegt. Beides kann behauptet werden von der Zeit des Kaisers Trajan. Während in der so glänzenden Regierungsgeschichte des optimus princeps selbst die chronologische Reihenfolge der Facta nur mit großer Mühe hat hergestellt werden können, während Plinius, Dio Cassius und einige viel spätere Epitomatoren kaum eine zusammenhängende Darstellung gewähren, ist gerade in Betreff des allgemeinen Zustandes der Ruhm jener Zeit öfter bis zu starker Ueberschätzung getrieben worden. Müssen uns nun nicht gerade hier Aufzeichnungen jeder Art höchst erwünscht sein, sobald sie irgend ein Licht auf den Gegenstand werfen, welches dessen wahre Form und Farbe um etwas sichtbarer macht?

Eine solche Hilfsurkunde besitzen wir in Gestalt der achtzig Reden, Abhandlungen und Dialoge des Dio Chrysostomus, welche auch in der Tat längst für die Geschichte Trajans benützt worden sind. Möge es gestattet sein, dasjenige, was bei Dio im weitern Sinne historisch nutzbar erscheint, nach einigen Richtungen hin zu verfolgen. Von seinem äußern Leben soll nur so viel angeführt werden, daß er um die Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr. als Sohn einer vornehmen Familie zu Prusa in Bithynien (dem jetzigen Brussa) geboren wurde, die ganze rhetorisch-philosophische Bildung seiner Zeit genoß und schon unter den Flaviern in Rom lebte; von Domitian ausgewiesen, reiste er in Griechenland und am Pontus und erschien unter Nerva wieder in Rom, wo er auch, nach einem nochmaligen längern Aufenthalt zu Prusa, unter Trajan sein Leben beschloß. Da aus guten Gründen die noch vorhandenen Arbeiten zum weit überwiegenden Teil in seine spätere Lebenszeit verlegt werden, so redet er zu uns wesentlich als Zeitgenosse Trajans.

Freilich liegt ihm jede andere Absicht näher als die, der Nachwelt ein Bild seiner Zeit zu hinterlassen, und als eifriger Atticist könnte er uns in historischer Beziehung möglicher Weise noch viel weniger gewähren als er in der Tat gewährt. Während die Ethica seines Zeitgenossen Plutarch in einer beinahe sorglosen Schreibart eine ungeheure Fülle belehrender Tatsachen mitteilen, scheint Dio zu reden und zu schreiben vor allem um seinen Stil zu zeigen, der nach den reinsten attischen Mustern gebildet ist, und die sinkende alte Welt lohnte ihm dafür mit dem Ehrennamen Chrysostomos, Goldmund. Erst in zweiter Linie, als Substrat des Stiles, scheint ihm der Inhalt zu gelten. Man wird daher nicht zu sehr erstaunen, wenn seine Raisonnements in den verschiedenen Stücken sich bisweilen auf das stärkste widersprechen, je nachdem ihn die Rundung seines Gegenstandes auf diesen oder einen andern Abschluß hinführte. Dies ist um so mehr zu bedauern, da Dio von Hause aus eine originelle Natur gewesen sein muß. Er hätte unter Domitian ruhig in der Provinz leben können als wohlhabender Mann und zog es doch vor, bei Hellenen und Barbaren in einem solchen Aufzug herumzustreifen, daß ihn die Leute bald einen Landstreicher, bald einen Bettler, bald einen Philosophen nannten. Von einer Verkappung mit dem Zweck, unerkannt zu bleiben, kann dabei keine Rede sein; Dio wagte sich auch damals mit kühner Rede hervor: „ich allein", rühmt er sich später, „hatte den Mut, die Wahrheit zu sagen, als alle schwiegen, und setzte dabei mein Leben aufs Spiel." Durch das Aufsuchen der Entbehrung nähert er sich sodann derjenigen Askese, welche bald darauf bei den beginnenden Neuplatonikern und bei den orientalisierenden Philosophen und Theurgen als wesentlicher Zug erscheint. Von den letztern unterscheidet er sich jedoch sehr ausdrücklich und mit herbem Spott; er ruft den in Olympia versammelten Griechen zu: „Wenn ihr Eltern, Heimat, Heiligtümer und Ahnengräber verlassen wollt, um gewissen Weisen, die es euch gegen Lohn oder sonstige Dienste erlauben, dahin zu folgen, wohin sie euch führen, sei es nach Ninive, Susa, Bactra oder Palibothra, so werdet ihr glückseliger sein als die Glückseligkeit selber." Nicht ohne Askese also, aber noch frei von aller Mystik und Theurgie, bezeichnet Dio einen beginnenden Wendepunkt der Zeiten. Seine Bekanntschaft mit Apollonius von Tyana ist wohl erst eine Erdichtung des Philostratus, wenigstens in derjenigen Form genommen, in welcher sie dieser erzählt.

Im Dogma schließt sich Dio am meisten der Stoa an, wie sich weiterhin zeigen wird, und demgemäß polemisiert er wenigstens einmal gegen die Epikureer. In der Regel aber spricht er als Popularphilosoph und dann gerne unter einer der beiden weltbekannten Masken des hellenischen Altertums: Socrates und Diogenes, je nachdem er mehr die Selbsterkenntnis oder die Weltverachtung betonen will. Er hatte selbst das Leben eines ἀγύρτης jahrelang geführt und durfte in der Tat das Bild eines durch Entbehrung freien Menschen unter dem Namen des Diogenes mit vollem Humor entwickeln. In den fünf Reden, wo dies geschieht, strömt ein ergötzlicher Hohn über Könige und Sophisten, Genußsüchtige und Athleten, ja über alle Stände herein, die ihm gerade vor den Wurf kommen. Uebrigens befremdet es bei der damaligen Zersetzung aller ältern Schulen nicht, daß Dio sich keiner derselben ausdrücklich anschließt. Er benützt reichlich die von den Frühern ererbte Licenz, diejenigen Philosophen, welche ihm nicht zusagen, als Sophisten und Rhetoren herunterzusetzen; „denn ich", sagte er zweimal mit Emphase, „bin kein Rhetor". Den Zulauf, welchen die „Sophisten" finden, erklärt er aus der Torheit und Erbärmlichkeit der Menschen, und die Rhetoren macht er mit den damals bei ihnen beliebten fingierten Fällen lächerlich, wie sie z. B. Reden aus dem peloponnesischen Kriege hielten, ob Athen mit Sparta kämpfen oder den Corcyräern helfen solle? oder aus der spätern Zeit: ob man sich mit Theben gegen Philipp von Macedonien verbinden solle? In der Rede an die Alexandriner wird der Mangel an wahren Philosophen mit dem Ueberfluß an Rhetoren in dieselbe Kausalverbindung gebracht, welche zwischen dem Mangel an guten Aerzten und der starken Beschäftigung der Totengräber vorhanden sei. Auch beutet er den Umstand aus, daß er keine Schüler annehme, ja er beginnt mehr als eine seiner Reden mit einer spöttischen Verwunderung darüber, daß ihm die Hörer zuströmten, wie die Vögel der Eule, während doch so viele Rhetoren, Schriftsteller und prächtige Pfauen von Sophisten da seien. Wie nun die Eule dem Jäger trefflich diene, um Vögel anzulocken, so könnte er einem Sophisten hiezu sehr dienlich sein; aber es scheine, diese Art von Leuten möchten nichts mit ihm zu schaffen haben. Um so viel herrlicher wird dafür der echte Philosoph gepriesen, der wahrste und vollkommenste Erklärer und Prophet der unsterblichen Natur, der die Menschen belehrt nicht über erdichtete Fälle, sondern über das Leben, der Pflicht und Tat voraus erwägt und deshalb der Tröster im Unglück und der Ratgeber sein kann für Städte, Völker und

Könige. Ueber letztern Punkt verbreitet sich besonders die 49. Rede, wo dem Philosophen die Herrschaft über die Menschen zugesprochen wird, weil er vor allem etwas beherrsche, das schwerer zu lenken sei als alle Hellenen und Barbaren zusammengenommen, nämlich sich selbst. Zwar hätten die Philosophen nur selten unmittelbar geherrscht, wie etwa einst die Pythagoreer über die italischen Griechen; aber weise Könige hätten von jeher gewußt, was ihnen die Philosophen als Ratgeber und Erzieher sein könnten, woneben ganz unbefangen als Parallele die Mitherrschaft weiser Priesterkasten bei Barbarenkönigen angeführt wird, der Magier in Persien, der ἱερεῖς in Aegypten, der Brahmanen in Indien, der Druiden im Keltenland. Dieser philosophische Anspruch in seiner besondern Anwendung auf das Verhältnis zu Dios großem Gönner Trajan wird besonders zu betrachten sein, während vor der Hand festzustellen ist, daß derselbe Dio in skeptischen oder umwölkten Augenblicken die Philosophie als aktive Macht schon völlig preisgab. In der wichtigen 72. Rede werden hierüber die betrübendsten Zugeständnisse gemacht. Wer jetzt, heißt es, in der Philosophentracht, im ἱμάτιον ohne χιτών, mit langem Haar und Bart auftritt (und Dio selbst trug sich so), den läßt man nicht mit Schweigen vorüber, sondern man neckt, höhnt, schmäht, ja man zerrt ihn bisweilen, wenn er nicht ein starkes Aussehen hat und niemand, der ihm helfen kann, in der Nähe ist. Und doch sind solcher Leute sehr viele, fast mehr an Zahl als die Schuster, oder die Walker, oder die Spaßmacher oder die Teilnehmer irgend eines Gewerbes. Man glaubt eben, der Philosoph verachte die andern Leute im stillen und bewundere andere Ideale als das der meisten, nämlich das Wohlleben; man fürchtet, er halte eine Moralrede bereit. Doch es gibt auch noch Wißbegierige und Hoffende, welche auch von uns erwarten, was ihnen einst an weisen Reden ein Aesop, ein Socrates, ein Diogenes gewährt haben, und welche uns folgen wie die Vögel der Eule. Allein, fährt Dio diesmal fort, die weise alte Eule ist längst tot, und die jetzigen haben nur Flügel und Schnabel von ihr, sind aber sonst törichter als andere Vögel. So tragen wir alle die Tracht des Socrates und Diogenes; an Weisheit aber stehen wir hinter jenen weit zurück und ebenso in unserm Wandel und in unserer Rede. Freilich ziehen wir gleichwohl, wie die Eule, viele andere Vögel hinter uns her, selber einfältig und von einem ebenso einfältigen Schwarm belästigt.

Dieses Gefühl in Betreff der Philosophie hängt übrigens zusammen mit einer niedrigen Schätzung der damaligen Zeit überhaupt, welche uns

doch in so manchem Betracht durch ihren Glanz blendet. Während festdatierte Kunstwerke der trajanischen Zeit noch dem Herrlichsten nahe stehen, sagt Dio doch z. B. von der Poesie: das meiste ist alt und von viel weiseren Leuten als die Zeitgenossen sind. Die Ereignisse der nähern Vergangenheit nennt er modern und ruhmlos. Auch an schweren Klagen über die Auflösung der Sitte läßt er es nicht fehlen, wobei man im Zweifel darüber bleiben mag, ob noch der Stoiker oder schon mehr der Moralist im Sinne der spätern Philosophen aus ihm redet. Allein bei näherer Betrachtung findet man, daß Dio nicht nur gegen seine Zeit, sondern gegen das ganze Dasein überwiegend pessimistisch gestimmt erscheint. Zwar stellt er in der 30. Rede die beiden Weltanschauungen, die pessimistische und dann die optimistische nebeneinander, ohne irgend welche Vermittlung oder abschließendes Urteil. Sein sterbender Schüler Charidemos diktiert einem Sklaven, wie in einer Verzückung, ὥσπερ ἐνθουσιῶν, zuerst seine direkte Ueberzeugung in die Feder; es ist eine Ansicht ähnlich derjenigen der indischen Religionen, der brahmanischen wie der buddhistischen, welche sich dann bei Empedokles und Pythagoras wiederfindet: „Wir Menschen sind von Titanengeblüt, und daher den Göttern nicht lieb; wir werden von ihnen gezüchtigt und sind zur Strafe geboren; unser Leben ist ja eine Haft und, was wir κόσμος nennen, nur ein von den Göttern erschaffener, erstickender Kerker voller Züchtigungen. Unsere beiden Marterknechte, Leib und Seele, sind wir selbst, jener mit seinen Krankheiten, diese mit ihren Schmerzen und Leidenschaften.“ Nach weiterer trostloser Ausführung dieses Bildes fährt jedoch der Sterbende fort: es gebe auch eine bessere Rede, welche er einst von einem Ackersmann in ländlichem Rhythmus und Ton habe singen hören. Und nun folgt der Preis der Güte der Götter gegen die Menschen, welche ja ihres Geschlechtes seien; es folgt die von der Stoa ausgegangene, hier volkstümlich umgebildete Lehre vom κόσμος als einem schönen, durch die Götter hergerichteten Hause zur festlichen Erfreuung der Menschen. Allein bei andern Anlässen, wo Dio in eigenem Namen spricht, am Schluß der 69. und vorzüglich in der 74. Rede (περὶ ἀπιστίας) wird vor der ganzen konkreten Menschheit in wahrhaft düstern Ausdrücken gewarnt. Mehr als einmal in seinen Städtereden frägt er am Anfang, warum man einen Mann nicht in Ruhe, in seinem Incognito lasse, der da sehe und erkenne, wie viel Unerfreuliches und Schreckliches in der üppigen und trugvollen Welt vorhanden sei? Angenehme Reden möchten die Leute allenfalls von solchen erwarten,

welche ins Leben hereinkommen wie heitere Schwärmer, umgeben von Flötenschall und Gesang, in der Meinung, sie kämen zu einem Fest oder zu einem Gelage von Prassern.

Diese Lebensanschauung hindert jedoch Dio nicht an einer sehr oft und stark betonten Religiosität. Die Götter, sagt Dio, senden das Gute, das Böse kommt von den Menschen. Er verfährt im Sinne der Stoa, indem er zunächst die Einheit des göttlichen Wesens unter der Gestalt des Zeus mit einem hohen, fast lyrischen Schwunge preist. In der 12. Rede, welche er, vom Exil zurückkehrend, am Feste zu Olympia hielt, konnte dieses Thema am ehesten zu seinem Rechte kommen. Die Größe des Gottes und die Herrlichkeit des κόσμος werden hier in enger Verbindung dargestellt, und zwar als frühe, gemeinsame Ur-ansicht des ganzen Menschengeschlechts, der Hellenen wie der Bar-baren; denn hier, wie dann im Christentum, sprengt der Monotheismus die Schranken der Nationen. Die Urmenschen, damals noch in engerm Zusammenhang mit dem Göttlichen, umleuchtet von der Pracht des Himmels und der Erde, durch den süßen Laut der Sprache unter sich verbunden, wie hätten sie ohne Kenntnis und Ahnung des Säenden und Pflanzenden, des Erhalters und Ernährers bleiben sollen? Ueberall offenbart sich Gottes Weisheit und Macht; überall wurde die Ahnung hingedrängt auf den Höchsten, den Herrn des Ganzen, den Ordner des Himmels und der Welt. Der Redner lenkt hierauf geistvoll ein gegen die unvermeidlichen Bedingungen des Auftretens in Olympia, indem er dem Phidias eine Rechenschaft über sein Zeusideal in den Mund legt.

Auch bei jedem andern Anlaß wird dieser Weltzeus mit den höchsten Epitheten gefeiert, als höchster König, als gemeinsamer Für-sorger und Vater der Götter und Menschen, als höchster Magistrat, als Spender von Frieden und Krieg. Noch einmal bringt Dio das ganze Thema sehr feierlich vor in der Borysthenitica, der 36. Rede, welche er vor dem Zeustempel zu Olbia am Pontus hielt. „Der κόσμος", spricht er, „ist eine von oben geschaffene und geordnete πόλις oder Ge-meinwesen, nicht geleitet durch Tyrannen oder Demen oder Dekarchien oder Oligarchien oder andere Krankheitsformen, sondern durch den weisesten und ältesten Herrscher und Gesetzgeber über Sterbliche und Unsterbliche, den Herrn des Himmels und alles Daseins. Deshalb er-richten die Menschen Altäre dem Ζεὺς βασιλεύς, und einige in ihren Gebeten nennen ihn auch ohne Widerwillen Vater, und ebenso mögen sie auch den ganzen κόσμος benennen als Haus des Zeus, oder

eher, da ein Königtum besser zu einer πόλις als zu einem bloßen Hause paßt, als πόλις des Zeus.“ Es ist die civitas Dei, wie später der Ausdruck des heiligen Augustin lautet, nur daß dieser davon ausscheidet eine civitas dieser Welt, welche bei Dio noch in der πόλις τοῦ Διός mitbegriffen sein kann. Am Bürgertum dieses wahren Gemeinwesens können alle Menschen teilnehmen, welche Rede und Verstand haben; es ist kein Sparta, welches die Heloten einzig ausschließt. Neben diesen Analogien mit der christlichen Auffassung findet sich auch noch eine mit der mosaischen Genesis. Als Gott die Welt erschaffen, und zwar viel schöner als sie jetzt in ihrer Alterung ist, und als er, der Schöpfer und Vater, die neugeschaffene sah, empfand er — nicht niedriges Wohlgefallen (ἥσθη μὲν οὐδαμῶς), sondern hohe Wonne (ἐχάρη δὲ καὶ ἐτέρφθη).

Sehr zweifelhaft wird neben diesem Zeus die Stellung des übrigen Olymp. Dio schwankt zwischen der ausdrücklichen Verehrung der Einzelgötter und ihrer Subsumtion unter das große göttliche Wesen. In der Rhodiaca meldet er als Tatsache: Einige sagen: Apoll, Helios und Dionysos seien identisch; viele aber fassen sämtliche Götter in eine Kraft und Macht zusammen. Anderswo sind ihm die Götternamen nur Einzelbezeichnungen für *Τύχη*, Fortuna, welche beim Landmann Demeter, beim Hirten Pan, beim Seemann Leukothea heiße oder in die beiden Dioskuren auseinandergehe. Bisweilen aber gedenkt er der Einzelgötter mit der größten Andacht, und seine 39. Rede schließt mit einer priesterlichen Anrufung an eine ganze Reihe derselben, sie möchten der Stadt Nicäa den Geist der Eintracht schenken. Er erzürnt sich wie einst schon Plato über Homers Lügen vom unziemlichen Leben der Götter, von ihren Feindschaften, Betrügereien, Verwundungen, Buhlschaften, wobei nur noch fehle, daß sie einander getötet hätten. Kaum daß die Möglichkeit offen gelassen wird, daß in jenen Ereignissen Naturwahrheiten verhüllt liegen könnten. Auch Dios Auffassung der Heroen ist eine schwankende und vollends die der Dämonen und des Dämons der einzelnen Menschen. Letzterer wird bald als das geistige Wesen des einzelnen, als sein νοῦς bezeichnet, bald als die außer dem Menschen liegende, das Schicksal eines jeden zwingende Macht, wie z. B. Fürsten und Eroberer sind. Das Adjektiv δαιμόνιος, bei Dio in der guten Bedeutung von „gottgesandt“, bildet wiederum eine besondere Schattierung. Endlich braucht Dio das Wort auch noch im Sinne der herrschenden Religion; sein Idealkaiser (Rede 3) glaubt außer den Göttern auch noch

an gute Dämonen und an Heroen, nämlich Seelen trefflicher Männer. Wir dürfen in dieser Verwirrung ein Bild der Krisis erkennen, in welcher dieser Begriff damals noch lag, bis ihm die neuplatonische Schule wieder einen sehr entschiedenen und gefährlichen Sinn verlieh.

Merkwürdig frei hält sich Dio von jeder Superstition und allem, was damit zusammenhängt. Obwohl er selber wenigstens einmal in seinem Leben ein Orakel befragte und dessen Antworten einigermaßen befolgte, erklärte er sich doch in der 10. Rede gegen das Befragen der Orakel überhaupt; wer den Geist (νοῦς) habe, bedürfe ihrer nicht, in Delphi heiße es ja: Erkenne dich selbst, als ein Gebot des Gottes an alle in einer Sache, die alle nötig hätten, und wenn nun der Mensch sich selber noch nicht erkenne, wie wolle er dann die Götter verstehen, deren Sprache eine andere sei als die menschliche? Daher die Mißverständnisse eines Laios, Krösos u. a., welche schon unfähig waren, richtig zu fragen. Mit Unrecht zürne man hernach bei unglücklichem Ausgange dem Apollon. Den Alexandrinern bestreitet er nicht, daß die Gottheit (er mag dem Serapis die Ehre nicht antun, ihn einzeln zu nennen) bei ihnen täglich ihre Macht zeige durch Orakel und Träume, womit das Uebernachten der Genesung Suchenden im dortigen Tempel gemeint ist. Aber der Gott verabsäume die Wachenden ebensowenig und künde auch bei Tage die Zukunft.

Von den Mysterien, und zwar insbesondere von den attischen, spricht Dio mehrmals als ein Eingeweihter, allein nur um die Ceremonien derselben als dürftiges Gleichnis neben die höhere geistige Anschauung des κόσμος, neben die wahre Einweihung durch die Gottheit selbst hinzustellen. Uebrigens sind die betreffenden Aussagen nicht ohne antiquarischen Wert, weil sie uns einzelnes vom Hergang der Mysterien verraten und weil auf die häufige Einweihung von Barbaren nachdrücklich hingewiesen wird. Offenbar hatte sich in Athen und Eleusis eine liberale Praxis hierüber festgesetzt. Wenn die trajanische Zeit auf uns wirkt wie der letzte helle und klare Tag der alten Welt kurz vor der mit Hadrian beginnenden Herrschaft der Magier und Theurgen, so ist Dios Redensammlung für diese unsere Taxierung jener Zeit nicht ohne bestimmenden Wert. Allein die Aufklärung, deren er sich bewußt gewesen sein muß, hätte an einer bestimmten Stelle ihre Grenzen erkennen und sich vor der Poesie beugen sollen, nämlich beim Eintritt in die Sagenwelt des heroischen Zeitalters. Viele seiner Reden, Abhandlungen und Dialoge sind der letztern gewidmet, darunter zwei Gespräche von

einem schon fast lucianischen Charakter, Chiron und Achill, Philoktet und Odysseus. Sein Verhalten zum Gegenstande ist ein sehr verschiedenes, das des Literators, des Skeptikers, des Philosophen. Das Vorherrschende aber ist die Anwendung eines Prinzips auf die Heroenwelt, welches schon längst durch Euhemeros auf die Götterwelt angewandt worden war. Dio läßt nämlich die heroisch-mythischen Einzelgestalten zwar als historisch gelten, löst sie weder in allgemeine Anschauungen noch in Naturkräfte auf, ersetzt aber das Wunderbare, das von ihnen ausgesagt wird, durch solche Hergänge, die ihm wahrscheinlich dünken, und durchflicht die Sage mit ergänzenden psychologischen Motiven nach seinem und seiner Zeit Geschmacke. Das zweite ist, daß er den gar zu wundergetränkten Sagen geradezu eine von ihm ersonnene prosaische Historie unterschiebt. Das dritte, daß er neue Mythen als Hüllen und Symbole allgemeiner Wahrheiten erdichtet, wozu die Philosophen seit Platos Vorgang berechtigt waren. Aber so wie Dio diese Freiheiten handhabt, machen sie einen unbeschreiblich barocken Effekt.

Vorweg muß hier die berüchtigte elfte Rede über die Nichteinnahme von Troja, *ὑπὲρ τοῦ Ἰλιον μὴ ἁλῶναι* erwähnt werden, weil man in Zweifel bleibt, ob Dio hier eher ein Probe- und Prachtstück von rhetorischer Paradoxie aufstellen will, oder ob er mehr von seiner Art des Euhemerismus bestimmt wird. Die Rede ist an die Ilienser gerichtet, wahrscheinlich aber so wenig an Ort und Stelle wirklich gehalten worden, als die meisten übrigen Städtereden Dios. Sie beginnt mit komischem Spott über das Festhalten auch an den greulichsten alten Mythen, wenn dieselben nur zum Lokalruhm gehörten. „Es soll mich nicht wundern, wenn auch ihr, Männer von Ilion, eher dem Homer glaubt, der so schlimm über euch gelogen, als meiner Wahrheit, und wenn eure Kinder von frühe an Gedichte lernen müssen, die nichts als Verwünschungen über eure Stadt enthalten. Käme ich nach Argos, so würde man dort ebenso Atreus und Thyest nicht aufgeben wollen und mich am Ende aus der Stadt treiben. In Theben freuen sich die Leute, daß Heras Zorn ihnen die Sphinx brachte, welche ihre Söhne fraß, und daß Oedipus den Vater tötete, sich mit der Mutter vermählte und dann geblendet herumirrte usw. Denn so sehr ist das Gemüt der Menschen von Ruhmsucht zerrüttet, daß sie lieber durch das größte Unglück berühmt, als ohne Unglück obscur sein wollen.“ Dio weiß den wahren Hergang des trojanischen Krieges von einem Priester zu Onuphis in jenem Aegypten, wo die Poesie weislich verboten ist, und wo von jeher die genaue Auf-

zeichnung regiert hat. Hier besitzt man auch die alten griechischen Ereignisse in geschichtlicher, nicht in poetischer Gestalt, wie bei den prahlerischen und leichtgläubigen Griechen, welche im Stande sind, ihre Dichter als Zeugen von Tatsachen anzuführen. Nun folgt freilich nur eine öde, unpoetische und dennoch fabelhafte Fiktion an der Stelle der unsterblichen Ilias, deren einzelne Unwahrscheinlichkeiten und Lücken Dio mit so vielem Triumph aufzeigt. Das Resultat ist in Kürze dieses: Paris hat die Helena nicht entführt, sondern ganz gesetzlich gefreit; Agamemnon fürchtet, er möchte als Gemahl der Helena politische Ansprüche auf Griechenland machen und ruft die griechischen Fürsten zum Angriffskriege auf, welche ihm als verschmähte Freier auch willig folgen. Die Troer aber verteidigen sich mit dem Mute des guten Gewissens; Achill fiel durch Hektor; die Achäer zogen zuletzt auf gütlichen Vergleich hin ab und hinterließen das hölzerne Pferd ohne allen Trug als Bußgeschenk an die Athene Ilias, als Zeugnis ihrer Niederlage. Beim Friedensschlusse machte Odysseus den Unterhändler, auch die verwitwete Helena war dabei tätig; Hektor vermählte sie hernach mit dem Deiphobus; Priamus starb in hohem Alter, mächtig und geehrt. Wie gedemütigt aber die Achäer nach Hause kamen, geht schon aus dem schlechten Empfang hervor, welchen sie fanden; Klytämnestra verachtete den geschlagenen Gemahl, und Aegisth konnte ihn töten und ihm succedieren; Diomed wurde vertrieben; Menelaos kam gar nicht heim, sondern blieb in Aegypten, heiratete eine Pharaonentochter und erzählte den Priestern die ganze Geschichte des Krieges. Je machtloser die Griechen, desto gewaltiger waren hernach die Troer; Aeneas ging nicht etwa als Flüchtling nach Italien, sondern Hektor sandte ihn mit einem Heer auf Eroberung aus. Wer dies alles nicht glauben will, schließt Dio, der möge wissen, daß er nie vom Truge frei werden und nie Lüge und Wahrheit unterscheiden wird.

In andern Reden, wo der Gedanke an bloße Paradoxie wegfällt, wird z. B. die Geschichte von Nessus und Dejanira dahin berichtigt, daß der sterbende Centaur die Gemahlin des Herakles bewegt, demselben statt seiner Löwenhaut bessere Kleider und mehrere Bequemlichkeit anzugewöhnen, freilich zum Verderben des Helden. Von Paris auf dem Ida wird bemerkt, er habe die drei Göttinnen nur als Traumgesicht gesehen und sich sein Richteramt nur eingebildet. Züge, welche genügen, um die grundprosaische Manier des Autors zu kennzeichnen.

Andere Male legt Dio in einen schon vorhandenen Mythus einen philosophischen Sinn, wie dies viele vor ihm getan. Dies nennt er μῦθον ἐκπονεῖν, einen Mythus ausarbeiten, vollenden, und vergleicht das Unternehmen irgendwo mit dem Pfropfen edler Zweige auf wilde Stämme, indem erst jetzt die unnützen Erzählungen in das Gebiet des Pflichtmäßigen, Wirklichen und Wahren hinübergezogen würden. Vielleicht hatten sogar schon die ursprünglichen Erfinder den Verständigen etwas der Art andeuten wollen. Ein von dieser Methode höchlich erbauter Mitredner (in der 60. Rede) vergleicht die Philosophen mit den Figurengießern; welchen Ton, welches Wachs diese auch in den Model gießen, die Figur wird dem Model entsprechen; und ebenso machen die Philosophen aus jedem Mythus, jeder Rede, die sie nach ihren Gedanken formen, etwas Nützliches und der Philosophie Geziemendes.

Ein solcher ausgearbeiteter Mythus ist wohl der in der 5. Rede von dem libyschen Ungetüm mit einem menschlichen und einem Schlangenende, was Dio auf die Begierden bezieht. Der absichtlich rätselhafte Schluß deutet auf ein gleichzeitiges, vielleicht römisches Ereignis. Dieser Klasse gehört auch an, was in der 10. Rede dem Diogenes in den Mund gelegt wird über den Oedipus. Letzterer habe nämlich das Rätsel der Sphinx nicht einmal gelöst; wohl rief er ihr zu: „Es ist der Mensch!“ aber was der Mensch eigentlich sei, sagte er nicht und erkannte er nicht. Einstweilen dünkte er sich wohl den Weisesten und brachte auch die übrigen Thebaner zu dieser Ansicht, ging dann aber auf die bekannte Weise ins Verderben. Die Sphinx selber aber war niemand anders als Ἀμαθία, das Nichtlernen, das Verderben der Böotier in früherer Zeit wie jetzt.

Zum neuen Ersinnen von Mythen endlich, welche sich dann hätten lebendig weiterhelfen können, war Dios Phantasie viel zu dürftig. Sein Hauptstück von dieser Art, in der ersten Rede, ist nur eine Nachahmung von dem bekannten Mythus des Prodikos: Herakles am Scheidewege. Dio läßt sich die Geschichte von einer greisen arkadischen Hirtin und Wahrsagerin am Alpheios erzählen, bei einer Opfereiche zwischen Heräa und Olympia. Herakles, welcher auch hier die handelnde Person ist, wird zunächst geschildert, nicht bloß als König von Argos, sondern als Herr der ganzen Welt, so weit jetzt seine Heiligtümer reichen. Sein Vater Zeus senkte in ihn gute Entschlüsse, brachte ihn unter treffliche Genossen und deutete ihm durch Vögelflug und Mantik jegliches an. Und da nun Herakles für die Weltherrschaft bestimmt war, erwog Zeus,

wie viel Sterbliches doch in ihm und wie viel böse Exempel unter den Menschen vorhanden seien und sandte den Hermes nach Theben zu ihm. Dieser führte ihn zu dem Berg mit den beiden Gipfeln, wo die Königsherrschaft (*Βασιλεία*) und die Tyrannis, jede mit ihren Begleiterinnen hausen. Der Kronprinz empfängt bei genauer Betrachtung beider den tiefsten Eindruck und erklärt dem Erzieher auf dessen Befragen, er bewundere die Basileia und möchte die Tyrannis in den Abgrund stürzen. Hermes lobt diese Gesinnung und berichtet es dem Zeus. Hierauf erhält Herakles von seinem Vater die Weltherrschaft und stürzt überall die Tyrannen.

Es verhält sich nämlich mit Dio wie seither mit mehr als einem Dichter, welcher gerne Mythen geschaffen hätte, und doch nicht über allegorische Figuren hinauskam. Die letztern können ihren Sinn und Namen höchstens durch solche Handlungen explizieren, welche sich a priori von selbst verstehen; ein Konflikt kann nicht in sie verlegt werden, und damit fehlt ihnen für die Erzählung die wahre Persönlichkeit und das lebendige Interesse. Die bildende Kunst, welche sie in ruhigem Dasein darstellen darf, und an keine Sukzession von Handlungen gebunden ist, kann den allegorischen Gestalten viel eher gerecht werden, auch mahnt gerade diese erste Rede Dios sehr lebhaft an gemalte Vorbilder, z. B. in der Aufzählung der Gefolgschaften der beiden Hauptpersonen; es finden sich bei der Basileia: Dike, Eunomia, Eirene, Nomos, — bei der Tyrannis: Omotes, Hybris, Anomia, Stasis, Kolakeia. Dagegen ist das Verhalten der Basileia und der Tyrannis selbst auf das allerunglücklichste so geschildert, daß die Handlungsweise des rechtmäßigen Herrschers und die des Tyrannen, wie sie sich während einer ganzen Regierung bei stetem Wechsel der Umgebungen und der Umstände offenbart, hier während weniger Augenblicke auf den beiden Berghöhen vor Herakles Augen repetiert werden muß. Die Tyrannis (um nur von dieser zu reden), auf ihrem mit trüben Wolken bedeckten niedrigern Gipfel, hat ihren stets schwankenden, obwohl prächtigern Thron über dem Abgrund, auf einem unterhöhlten Boden; die zu ihr emporführenden Nebenpfade sind voller Blut und Leichen; mit unsicherm Grinsen schaut sie dünkelhaft über die angelangten Fremden hinweg; sie hält das Gold bald fest in ihrem Gewand, bald wirft sie es erschrocken aus; sie wechselt die Farbe, tut bald dieses, bald jenes, springt auf und setzt sich wieder, lacht und weint usw. In der vierten Rede läßt Dio den Diogenes die Persönlichkeiten der drei Dämonen Habsucht,

Ueppigkeit und Ehrsucht in analoger Weise konstruieren, als Gestalten in vermeintlich charakteristischer Tätigkeit. „So wie die Physiognomen", sagt der Weise von Sinope, „aus der Gestalt die Eigenschaften erraten, so umgekehrt wir aus den Eigenschaften die Gestalt". Er beruft sich außerdem auch noch auf die Künstler, welche ja Flüsse, Quellen, Inseln, Städte usw. personifizieren, so daß z. B. an den Flußgöttern das Liegen charakteristisch sei; es hätte ihm aber gerade hier in die Augen springen müssen, wie sehr die Kunst durch das Ruhen ihrer allegorischen Gestalten gegenüber der erzwungenen Tätigkeit der seinigen im Recht und im Vorteil war. Andere, zum Teil wahrhaft absurde Allegorien, wollen wir gerne übergehen, und so auch das angeblich aus der persischen Religion entnommene Theologumenon am Ende der 36. Rede, welches indes sein besonderes religionsgeschichtliches Interesse haben könnte.

Auf diese Art wird bei Dio die hellenische Heroensage bald willkürlich verändert, bald nach Gutbefinden ausgedeutet, bald durch mangelhafte allegorisierende Erfindungen verdrängt. Wahrscheinlich ahnte unter Trajan noch niemand, welche Gestalt die Heroen Homers später annehmen, wie sie als gefürchtete Dämonen wiederkehren würden. Etwa hundert Jahre nach Dio meldet sich als Urkunde hiefür das philostratische Gespräch zwischen dem Winzer und dem Phönizier.

Was nun Dio unter solchen Umständen und Voraussetzungen über die große alte Hauptquelle der Heldensage, über Homer vorbringt, kann natürlich unsere Kenntnis und Beurteilung Homers nicht fördern. Doch ist ein eigentümliches Interesse vorhanden, die Schicksale des alten Dichters unter den Händen der Spätlinge der klassischen Zeit und so auch des Dio zu verfolgen. Die ganze Bildung war dergestalt auf Homer orientiert, daß ihn auch die Rhetorik als konventionellen Hauptgegenstand nie lange umgehen oder gar entbehren konnte. In der Rede von der Nichteinnahme Trojas läßt sich Dio mit humoristischem Ingrimm völlig gehen. Er beneidet Homer nicht um seinen Ruhm, getraut sich aber aus dessen eigenem Gedicht zu beweisen, was für eine Menge von Lügen er vorgebracht habe, mögen nun auch die Sophisten über Asebie schreien. Homer war ein Bettler, und das Zeugnis oder Lob eines solchen lasse doch heutzutage kein Mensch gelten. Er lobe höchlich den Odysseus und schildere ihn dann doch als Lügner; er selbst sei eben tapfer im Lügen gewesen und brüste sich damit wie mit der Wahrheit. Schon daß er nicht mit dem wahren Anfang, nämlich nicht mit der Geschichte der Helena beginne, sei ganz in der Art der Lügner, welche nichts in der

rechten Reihenfolge vorbringen. Anderes, das er verbergen wolle, berichte er nur beiläufig und undeutlich, und das Unsicherste, wie z. B. die Geschichte von Scylla, Polyphem, Kirke etc. lasse er einen andern erzählen. Hochbedenklich erscheine vor allem, daß er die an pathetischen Zügen so reiche Eroberung der Stadt nicht behandelt, sondern nur als Ahnungswort dem Priamus und dann als kurzen Bericht dem Demodokos in der Odyssee in den Mund gelegt habe. Warum hat er ferner den Tod des Achill, Memnon, Aiax und Paris nicht behandelt? Im Fortgang des Werkes, als er sah, wie leichtgläubig die Menschen waren, flocht er allerdings nachträglich noch dies und jenes ein. Ueberhaupt hält sich Dio für fähig, die Stellen anzugeben, wo Homer die Achtung vor seinen Zuhörern gänzlich abzulegen und ohne Rückhalt zu lügen beginne. Immerhin aber habe er über die Menschen noch weniger als über die Götter gelogen und den Griechen insofern genützt, als er ihnen, für den Fall eines Krieges mit den Asiaten, den allzugroßen Schrecken benahm.

In den übrigen Reden aber wird Homer je nach dem rhetorischen Bedürfnis des Momentes in den Himmel erhoben als Dichter großer Fürsten, als Herold jeglicher Tugend, als Erzieher seiner Nation, als gottbegeisterter Sänger, größer denn Orpheus und die Sirenen, als Verherrlicher des Zeus, als freier hochgesinnter Armer, als wahrer Lehrer des Sokrates, und dann werden ihm wieder auf das bitterste seine Erzählungen von den Göttern und seine Verschwendung lobender Beiwörter an alles und jegliches, und wäre es Thersites, vorgeworfen. Daß es mit der Nichteinnahme von Troja nicht so ernst gemeint war, zeigt die 33. Rede (Tarsica prior), wo der Untergang Trojas ganz unbefangen zugegeben wird, und zwar als wohlverdiente Strafe für die Weichlichkeit, den Uebermut und die Maßlosigkeit der Troer. Neben all diesem Gerede aber findet sich eine wichtigere Nachricht. Schon zu Olbia am Pontus erfährt Dio, daß die dortigen abgeschnittenen und von außen bedrängten Hellenen von allen Dichtern nur Homer kennen, diesen aber auswendig wissen; der hehre Dichter erscheint uns hier wie als das frühste, so auch als das späteste gemeinsame Gut des noch nicht barbarischen Hellenentums und zwar an seiner bedrohten äußersten Peripherie. In der 53. Rede aber meldet Dio: nicht nur die griechisch Redenden, sondern auch viele Barbaren besäßen den Homer; so zunächst die Zweisprachigen, mit Hellenen gemischten, zu welchen sonst das meiste Griechische nicht mehr dringe, wahrscheinlich z. B. kein Tragiker

und kaum mehr ein Lyriker; aber auch einige der ganz fernen Barbaren sängen den Homer in Uebersetzung, namentlich die Inder. „Von den Sternen unseres Himmels sehen sie viele nicht mehr, aber von den Klagen der Andromache und Hekabe, von der Tapferkeit des Achill und des Hektor sind sie unterrichtet." Ich weiß nicht, ob irgend ein Grund vorhanden ist, die Richtigkeit dieser Aussage von vorneherein zu bezweifeln.

Auch sonst kommen bei Dio einige literargeschichtliche Tatsachen von Wert vor, die sich vielleicht anderswo nicht oder nur weniger deutlich nachweisen lassen. Die 18. Rede, wahrscheinlich an einen jüngern Römer gerichtet, gibt eine elegante Uebersicht derjenigen Dichter, Redner, Historiker und Philosophen, deren man sich bemächtigen müsse, je nach dem Grade ihrer Wichtigkeit für den Zweck, um Kunde und Kraft der Redekunst zu erreichen, wie sie sich für einen politischen Mann gezieme. Ueber das Weiterleben des Dramas in den damaligen griechisch redenden Städten erfahren wir aus der 57. Rede, daß seit so langer Zeit immer noch dieselben Tragödien und Komödien gegeben wurden, wahrscheinlich die attischen des V. und IV. Jahrhunderts. „Von den Tragödien", heißt es in der 19. Rede, „behaupten sich noch die festern Teile, ich meine die Jamben, von denen man noch Partien in den Theatern aufführt, *καὶ τούτων μέρη δεξίασιν ἐν τοῖς θεάτροις*; die Weichteile aber, nämlich die Chöre, haben sich aufgelöst, sowie von alten Leichen die Knochen und die Muskeln bleiben, der Rest aber zersetzt ist." In Nicomedien wurden noch fast täglich „Tragödien und anderes" aufgeführt. Es versteht sich von selbst, daß das übrige Schauwesen, die Pantomime, das Athletentreiben, das Gladiatorentum, der Pomp der Hippodrome das Drama weit übertönte. Dio spricht mit Ausnahme der alexandrinischen Rede nicht viel und offenbar nicht gerne von diesen anderweitig so genau bekannten Dingen, doch kommt über die Gladiatoren, die den feiner denkenden Griechen eine widerwärtige römische Importation waren, in der 31. Rede eine merkwürdige Aussage vor: in Korinth sei wenigstens das Lokal für deren Kämpfe eine wüste Schlucht vor der Stadt, wo man keinen Freigebornen begraben würde; die Athener dagegen hätten dieses Schauspiel in ihr Theater unterhalb der Akropolis eingeführt, so daß der Mord oft an den Thronen erfolge, wo der Hierophant und die übrigen Priester sitzen müssen. Es sind dieselben Throne, welche den Gegenstand einer der schönsten neuern Entdeckungen in Athen ausgemacht haben.

Sonst pflegt Dio gegen römische Einrichtungen und Verhältnisse nicht zu polemisieren, und wir dürfen hinzusetzen: es leitete ihn hierin nicht eine weltkluge Rücksicht, sondern eine klare Einsicht in die Unmöglichkeit, irgend ein unabhängiges Griechentum wieder herzustellen. Ihm verdanken wir eine jener seltenen zusammenfassenden Aussagen über das Schicksal einer ganzen Nationalität, welche für die geschichtliche Betrachtung von so hohem Werte sind. So wie im XIV. Jahrhundert der Araber Ibn-Chaldun an einer Stelle seines zweiten Buches das Schicksal der echten Rasse-Araber in dem ungeheuren Kalifenreich beklagt, so Dio das der Hellenen in der alten Welt. Gerne bezeugt er den einzelnen Städten, zu welchen er spricht, auch seiner Vaterstadt Prusa, daß ihr Leben und ihre Einrichtungen noch hellenisch seien, aber in der 31. Rede läßt er seinem Kummer den Lauf. Nachdem er die Rhodier wegen eines Vergehens, von welchem noch weiter die Rede sein wird, auf das strengste getadelt, redet er ihnen auf folgende Weise zu: „Einst beruhte die gemeinsame Ehre auf vielem; und viele brachten Hellas empor: die Athener, die Lacedämonier, die Thebaner, eine Zeitlang die Korinther und vor Alters die Argiver. Jetzt ist es mit allen nichts mehr. Die einen sind gänzlich zerstört und ausgerottet, die andern führen sich schlecht auf und zernichten ihren alten Ruhm, indem sie als einen Gewinn rechnen, daß niemand sie verhindert, Uebles zu tun. (Welche civitates liberae damit gemeint sein mögen, mag unentschieden bleiben). Ihr Rhodier seid noch übrig; ihr allein dürft glauben, ihr seid noch etwas und würdet nicht gänzlich verachtet. Wer aber so wie jene mit der Heimat umgeht, der müßte es auch verantworten, wenn die Hellenen längst in geringerer Achtung ständen als Phrygier und Thracier. Wieget euch nicht damit ein, daß ihr das Primat von Hellas hättet; denn unter Lebenden und solchen, die noch für Ehr- und Ruhmlosigkeit ein Gefühl haben, kann man der erste sein; jene aber sind auf alle Weise elend und erbärmlich zu Grunde gegangen. Wenn man die Leute jetzt sieht, so kann man sich den Ruhm und Glanz ihrer frühern Schicksale nicht mehr vorstellen. Eher verraten die Steine die Erhabenheit und Größe von Hellas und die Trümmer der Gebäude; denn die, welche noch darin wohnen, würde niemand auch nur für die Abkömmlinge der Mysier halten. Mir scheint das Los der völlig untergegangenen Städte ein besseres als das der so fortlebenden. Das Andenken jener bleibt doch gesund, und der Ruf ihrer früheren Herrlichkeit wird durch nichts erniedrigt. So ist es auch besser, daß Leichen zernichtet werden,

als daß man sie in faulendem Zustande sehe." — Von den Verlusten des Griechentums in Unteritalien spricht Dio nur beiläufig, von denjenigen am Pontus erwähnt er (Rede 36) die Ueberfälle durch die Geten, zumal den schrecklichsten um die Mitte des I. Jahrhunderts v. Chr.; daraufhin hätten sich die Pontusstädte (fast lauter milesische Kolonien) gar nicht mehr wieder oder nur kümmerlich bevölkert und dann meist mit Barbaren. „Denn viele Städteeroberungen sind geschehen in vielen Teilen der über viele Länder zerstreuten Hellas." Offenbar bezeichnet hier letzteres Wort nur die Nationalität. Von der Zerrüttung Macedoniens erfahren wir aus Dio nur so viel, daß Pella, von wo einst die Eroberung Asiens ausgegangen, nur noch ein Trümmerhaufen von Ziegeln war. Thessalien heißt: verödet, Arcadien: verwüstet. Dio erlebte die Maßregeln des großen Philhellenen Hadrian nicht mehr; es ist aber die Frage, ob er damit eine ernste Hoffnung würde verknüpft haben.

Auch der Erbin so vieler Länder und Völker, der weltherrschenden Roma hat Dio unbefangen seine Warnungen zukommen lassen und zwar zunächst der Stadt Rom als solcher. Was er in der 79. Rede über den künstlerisch wertlosen Stoffluxus der Römer beim Bauen und Dekorieren sagt, über die kostbaren Steinarten, das Elfenbein, den Bernstein, Dinge, die man den fernen Barbaren um gutes Geld abkaufe, das haben auch andere sehr umständlich gerügt. Eigentümlicher lauten die Ahnungen der 13. Rede: „Die Größe Roms ist verdächtiger und nicht ganz sicherer Art; möchtet ihr den Pomp ablegen, in kleinern Häusern wohnen, keine Sklavenhaufen mehr halten! Je frommer und heiliger ihr dann würdet, desto geringer und wohlfeiler wären auch eure Opfer! Und die Masse, die ihr jetzt nähret, würde vermindert und die Stadt erleichtert wie ein Schiff, aus dem man den Ballast geworfen. Wie aber jetzt die Dinge liegen, bei der Menge von Schätzen, die aus der ganzen Welt sich hier anhäufen, bei dem herrschenden Genußleben, bei der allgemeinen Gier, erinnert Rom an den Scheiterhaufen des Patroklos, welchen Achill zurüstete mit vielem Holz, vielen Leichen mit Gewändern, mit Fett und Oel dazu, worauf er mit Spenden die Winde herbeirief und ihnen Opfer versprach, wenn sie kämen, um den Brand anzufachen. So könnte auch die menschliche Bosheit und Zügellosigkeit entzündet werden über Rom." Was Dio hier andeutet, ist dann doch nur stückweise und momentan eingetreten in den Tumulten des dritten Jahrhunderts unter Alexander Severus, Gordian, Carinus. Die Gestalten Alarichs und Geiserichs aber sind dem Dio noch nicht erschienen.

Ferner hat sich Dio sehr umständlich über die römische Weltherrschaft vernehmen lassen, zunächst in den vier ersten Reden, welche für Trajan bestimmt, teilweise auch an ihn gerichtet sind. Ihre Abfassung fällt teils unter Nerva, den Adoptivvater Trajans, teils unter die eigene Regierung des letztern. Wenn hier die Verherrlichung dieses Staatswesens etwas laut und stark tönt, so verdient der kleinasiatische Grieche vor allem mehr Nachsicht als der geborene Römer verdienen würde; denn seit vielen Generationen, seit Alexander und seinen Diadochen ist der griechische Osten an die Monarchie und sogar an die Vergötterung der Unwürdigsten gewöhnt. Sodann soll ja nicht Trajan geschildert werden, wie er war, sondern der Idealherrscher, wie er sein sollte, mit paränetischer Richtung an Trajan. Da werden aus Homer die alten Epitheta hervorgenommen; der rechtmäßige Herrscher ist Hirt und Hüter der Völker, oder wie bei Horaz: Vater und Hüter des ganzen Menschengeschlechtes. Er ist ein eifriger Diener der Götter, von ihrem Dasein überzeugt und von ihnen geliebt, ein sterbliches Nachbild des größten und ersten Königs Zeus, von dem er auch die Gewalt und die Regierungsgabe, die „Zeuskunst" empfangen hat und dessen Beinamen als Machtprädikat (δυνάμεις) auch auf ihn anwendbar sind, wie Polieus, Philios, Hetaireios, Hikesios, Xenios, Ktesios, Epikarpios u. a. Der höchste Verein sittlicher Eigenschaften wird ihm beigelegt: Fürsorge für alle Menschen, emsige Pflichttreue und Arbeitsamkeit, Ehrfurcht vor den Gesetzen und Einrichtung, Liebe zur Wahrheit, Verachtung der Schmeichelei, religiöse Auffassung aller Dinge, so daß er jede Tugend für eine Frömmigkeit und jede Bosheit für eine Gottlosigkeit hält u. dgl. mehr. Von Gleichnissen für das Verhältnis von Herrscher und Volk genügen dem Redner nur noch die stärksten: Seele und Leib, Sonne und Welt. Auch untergeordnete Züge des Idealbildes sind nicht ohne Interesse: die Kunst, richtig mit den Soldaten umzugehen, die Entfernung von aller weichlichen Schwärmerei, so daß z. B. mit Musik nichts auszurichten ist, die Liebe zur Jagd als Bild des Krieges, mit ihrem kräftigenden Ritt und Rennen, nicht zu einer bequemen Parkjagd in der Art der alten Perserkönige.

In die Frage über Wert oder Unwert des römischen Imperiums wurde unvermeidlich das nächste große Präcedens aus der griechischen Welt mitverflochten: Alexander von Macedonien. Bei den Römern des ersten Jahrhunderts, zumal bei denjenigen, welche bestimmt waren, dem augusteischen Hause als Opfer zu fallen, begegnen wir einem instink-

tiven Hasse gegen Alexander, so bei Seneca und besonders bei Lucan; dieser ruft im zehnten Gesang der Pharsalia seine Verwünschung über jenes Prachtgrab im Bruchion zu Alexandrien, allwo Pellaei proles vesana Philippi felix praedo ruht, welcher einst der Welt das jammervolle Beispiel gab, daß so viele Länder und Völker unter einer Herrschaft vereinigt werden könnten. Dio darf schon als Grieche anders denken, und mit der Zeit drang Alexander auch bei vielen Römern zur Stellung eines Heros, ja eines Dämons durch. In der zweiten Rede wird er unter der Form eines Gespräches mit seinem Vater Philipp völlig als junger Löwe idealisiert und ihm die größte Hoheit der Denkweise beigelegt. In der vierten Rede, einem Gespräch mit Diogenes, tritt er allerdings in einer wesentlich verschiedenen Schattierung auf, als der Ehrgeizige und von seiner eigenen Macht Abhängige, während der Cyniker von allem unabhängig ist. In der Art, wie Diogenes ihm zum voraus seinen künftigen asiatischen Ruhm verleiden will, könnte vielleicht sogar ein Wink an Trajan liegen, dessen Kriegslust schon vor dem dacischen Kriege bekannt gewesen sein muß. Gegen Ende heißt es: Erst wenn du deinen Dämon, nämlich dein eigenes Gemüt, deinen größten Gegner versöhnt haben wirst, dann wirst du auch wahrhaft König sein.

Der Philosoph scheint aber auch sich und seinesgleichen nicht vergessen zu haben, indem ja die Philosophie wesentlich zur Weltherrschaft befähigen sollte, wie früher bemerkt worden ist. Nicht daß er sich auf eine gesetzlich bestimmte Form der Teilnahme am Regieren beriefe; denn sein Bekenntnis in Beziehung auf die drei angeblich allein möglichen Verfassungsformen gibt unumwunden der Monarchie den Vorzug vor der Aristokratie und der Demokratie, weil sie am ehesten in guter Anwendung vorkomme. Was in der 56. Rede von einer durch Ratgeber, Ephoren u. dgl. beschränkten Monarchie gesagt wird, bezieht sich nur auf die Vergangenheit. Auch vom römischen Senat und dessen möglicher Mitwirkung sagt er kein Wort; wohl aber denkt er sich den Kaiser in der Nähe umgeben und in der Ferne bedient von hoch, unangreifbar und beneidenswert gestellten Vertrauten, φίλοι, die jener zur Stütze hätte im Glück und Unglück, mit deren Augen und Ohren er sähe und hörte, und mit deren Gedanken er dächte. Durch kein Erdengut, nur durch Wohlwollen und Liebe kann er sie gewinnen. Waffen, Heere und Burgen sind trügerische Hilfsmittel ohne diese Vertrauten, welche dem Herrscher dieses alles verwalten helfen und ihm die nötige Ubiquität verschaffen. Er wählt dazu nicht bloß aus seinen Nächsten, sondern aus

allen Menschen, d. h. aus dem ganzen Reiche die Treuesten. Wir dürfen kaum daran zweifeln, daß Dio hier wesentlich auch „den Philosophen" gemeint hat.

In diesen so viel als offiziellen vier ersten Reden wird der Gegensatz zwischen der rechtmäßigen Herrschaft, wie die des Trajan für Dio ist, und der Tyrannis konsequent festgehalten. In zahlreichen Stellen anderer Reden aber scheut sich Dio nicht, die Herrschaft überhaupt als etwas Unglückliches für den Regenten wie für die Regierten zu bezeichnen und auf den Mangel an jeglicher Garantie des Imperiums hinzudeuten. Der Perserkönig, von Verrat umgeben und nur auf seine Leibwache gestützt, wie ihn Diogenes in der sechsten Rede schildern muß, ist doch nur der Kaiser. Auf einmal wechseln mit den Worten *τύραννος*, *τυραννίς* die Ausdrücke *μόναρχος*, *μοναρχία* ab; es wird in düsterm Sinne geredet von der beständigen Furcht vor gewaltsamem Tode in einem nicht zu berechnenden Moment, von dem Undank derer, welchen man Wohltaten erwiesen, von der Unmöglichkeit der Flucht aus dem weiten Reiche, vom Zorn der Freigesinnten und vom Trug der Niedriggesinnten. Laut andern Stellen (73. Rede) kann es der Monarch nicht vertragen, daß ein trefflicher Mann in seiner Nähe sei und beim Volk Ansehen und Gunst genieße. Unsinnigen, ungerechten, feigen Fürsten wird (62. Rede) damit gedroht, daß ihre Herrschaft nicht lange zu dauern pflege. In der 21. Rede heißt es einmal: man erhebt den Reichsten zum Kaiser, von dem man das meiste Geld erwartet. Ebendort wird über Nero mit Bitterkeit bemerkt: noch jetzt möchten alle, daß er noch lebte. Anderswo (45. Rede) nennt er den Domitian den stärksten und schwersten, der bei allen Hellenen und Barbaren Gebieter (*δεσπότης*) und Gott hieß und eigentlich ein böser Dämon war.

Zum Schluß ist der Städtereden Dios zu gedenken, welche für einige der betreffenden Orte zum Wichtigsten gehören, was über sie aufgezeichnet ist. Absichtlich übergehe ich das ganze Verhältnis Dios zu seiner Vaterstadt Prusa, obschon eine Reihe von Reden samt zwei Briefen im zehnten Buche des Plinius davon Kunde geben, indem diese Angelegenheit eine weitläufige Auseinandersetzung erfordern würde.

Für das städtische Leben überhaupt, besonders in Kleinasien, ist zunächst die erste der drei Reden *περὶ δόξης*, die 66. in der Reihenfolge, von Werte. Sie bestätigt in hohem Grade, was man auch aus andern Aufzeichnungen jener und der nächstfolgenden Zeit weiß: das Fortleben einer mächtigen Ambition reicher Bürger, welche um bloßer Ehren-

auszeichnungen willen ihr Vermögen ausgaben. Von den öffentlichen Bauten redet Dio nicht, ob er gleich selbst in Prusa eine schöne Halle errichtet hat; das Ziel seines Spottes sind die Aufführungen und Bewirtungen, die man dem Volke gibt: Flötenspieler, Mimen, Kitharisten, Gaukler, Faustkämpfer, Pankratiasten, Ringer, Läufer, sogar olympische Sieger, die man um fünf Talente mietet; dann die Löwen für die Tierkämpfe, ja die Hekatomben von Stieren für die Opfer; endlich die Gelage, mit welchen man das Volk der Reihe nach je 100 Personen täglich ergötzen muß. Und für dieses alles erhält der armgewordene Tor (ἀνόητος) Auszeichnungen, welche man in den Städten eben dafür erfunden hat: einen Kranz, eine Binde, ein Purpurkleid, eine Proedrie oder Vorsitz in Behörden oder bei Festen, eine öffentliche Proklamation, die ihn zum verdienten Manne erklärt, während ihm die beständige Sorge und Aufregung darüber, ob er es auch allen recht gemacht, den Schlaf raubt. Selbst wenn dergleichen wirklich selten vorgekommen wäre, so müßte schon das Verlangen danach, die herrschende Voraussetzung, den damaligen städtischen Geist eigentümlich gefärbt haben.

Zu den städtischen Schauspielen gehörte aber in der Kaiserzeit auch, daß Redner oder Philosophen sich vor kleinern Kreisen sowohl als vor versammeltem Volk und dann meist im Theater oder auf der Agora hören ließen. Als solcher will nun auch Dio in verschiedenen Städten aufgetreten sein, und von mehreren seiner Städtereden ist dies wohl glaublich, dagegen sind wahrscheinlich die Rhodiaca und die Celaenische Rede, jedenfalls aber die Tarsica prior und diejenige ad Alexandrinos nie anders als schriftlich vorhanden gewesen.

Die rhodische (31.) Rede bezeichnet scharf und deutlich einen bestimmten Grad des geistigen und sittlichen Absterbens einer griechischen Republik. Seit den Diadochenzeiten war es nichts Seltenes mehr, daß bei politischen Veränderungen ältere Ehrenstatuen weggenommen wurden oder neue Köpfe oder auch nur neue Namen erhielten, was man durch Tyrannei und Gefahr irgendwie entschuldigen mochte. Aber in Rhodus, welches zu Dios Lebzeiten mehrmals seine Freiheit an die römische Regierung verlor und sie wieder erhielt, war ein mächtiger Beamter vom Range der Strategen erbärmlich genug gewesen, ohne Zweifel mit Konnivenz der Stadtregierung, ältere Statuen mit den Namen der ersten besten vornehmen Römer zu versehen, welche zufällig auf Rhodus abstiegen, und zwar tat er es mit der wohlgemeinten Absicht, der Stadt ihre Freiheit durch diese Gunstbuhlerei länger zu

erhalten. Der Mißbrauch fing an mit den verletzten Statuen und denen, die nicht mehr auf ihren Basen standen, und ging über auf die unverletzten, die aber keine Inschrift mehr hatten, und dann auf solche, welche die Inschrift noch hatten, aber sehr alt waren, bis zuletzt kein Unterschied mehr gemacht wurde. Dio belehrt nun die Rhodier darüber, was Ruhm sei, was man vor Alters habe wirken oder leiden müssen, um durch Statuen geehrt zu werden, und wie lächerlich diese Art von Huldigung den Römern selber vorkommen möge. Er erscheint hier auf seiner vollen Höhe, in berechtigtem Ingrimme, in scharf dahinjagender Rede, im Vollbesitz der nötigen Kunde des Ortes und der Umstände. Wie er die Rhodier als letztes noch ganz lebendes Griechenvolk bei der Ehre zu fassen sucht, wurde bereits erwähnt; am Schlusse rühmt er noch ihre sonstige unberührte, hellenische Sitte, zumal ihren ruhigen Anstand. Eine fälschlich dem Dio zugeschriebene Rede, die 37. korinthische, behandelt stellenweise ebenfalls die Veränderung der Inschriften an Statuen.

Von den Reden an das cilicische Tarsus (33 und 34) enthält die erste eine solche Flut von Vorwürfen über das weichliche und liederliche Traumleben der dünkelvollen Stadt, daß die Tarsier den Philosophen schwerlich hätten zu Ende reden lassen. Auch hier finden sich wertvolle Nachrichten und schöne Stellen, wie z. B. jene, da Dio den Tarsiern zu Gemüte führt, es sei nicht immer so gewesen. „Wie, wenn halbgöttliche Gründer und Stadtgottheiten bisweilen unsichtbar bei ihren Festen in ihren Städten einkehrten, so hier Herakles bei seinem Scheiterhaufen, den ihr alljährlich so schön aufputzt (am Herakles-Sandanfeste?), wird er sich nicht lieber von euch hinweg nach Thracien und Libyen wenden? oder Perseus, der über der Stadt schwebt?“ Die zweite Rede, wie es scheint, unter Nerva wirklich gehalten, ist belehrend für die Verfassung, das Beamtenwesen und die Grenzhändel der Stadt gegen ihre Nachbarn von Mallus, Aegae, Adana usw., mit einem Wink über die Sinnlosigkeit von Zänkereien zwischen Mitknechten, ὁμόδουλοι, indem sie ja doch alle Untertanen von Rom seien. Ein analoges Thema behandelt die 38. Rede an die Nicomedier, welche zwar den Ehrentitel der Metropole von Bithynien unbestritten besaßen, aber mit Nicäa um den ersten Rang, das πρωτεύειν, den Primat haderten, zum Gelächter der Römer; denn diese pflegten dergleichen als hellenische Torheiten zu bezeichnen. Auch zu Nicäa hat dann Dio in der 39. Rede darauf hingewiesen, daß nur durch Eintracht einige Achtung bei den Römern zu gewinnen sei.

Die tatsächliche Hauptstadt von Phrygien, das in seinem Fett erstickende Celänä, wo besonders bei den alljährlichen großen Gerichtstagen ungemein viel Geld in Umlauf kam, wird in der 35. Rede ironisch gepriesen als der glückseligste und wohllebendste Ort der Welt, etwa mit Ausnahme Indiens. Von diesem letztern entwirft hierauf der Redner ein Fabelbild als von dem wahren Schlaraffenland, wie um seine Zuhörer lüstern und damit unglücklich zu machen. Herzlicher als von diesen allen spricht Dio in der 36. Rede (der Borysthenitica) von Olbia, der armen alten Pontusstadt, welche sich nach der früher erwähnten großen Verwüstung durch die Geten zwar wieder etwas erholt hat, indem die umwohnenden Barbaren selber hier das Dasein eines griechischen Emporions wünschten. Aber das neue Olbia hat sich in einen Winkel des alten Umfanges zusammengezogen, so daß einige der noch vorhandenen alten Türme jetzt weit draußen im Felde stehen. Von den Bildern in den Tempeln ist keines unverletzt, auch keine der Skulpturen auf den Gräbern. Allein ionische Züge sind an den Leuten noch zu erkennen, und das hellenische Haar und der Bart, wenn gleich in Verbindung mit halbbarbarischer Tracht; und mit dem Kultus des Achilleus Pontarches lebt auch Homer noch in aller Munde. Dios Zuhörerschaft, die sich draußen vor dem Tor um ihn gesammelt, alle bewaffnet wegen eines gestrigen Scythenüberfalles, folgen ihm in die Stadt vor den Zeustempel, wo er ihnen dann jene Rede über die *πόλις* des Zeus hielt. Ein Greis unterbricht ihn mit höflichem Lobe; es sei ein Wunder, daß sich ein Philosoph bei ihnen hören lasse; wohl kommen, heißt es, sogenannte Hellenen her, aber es sind Kaufleute, in Wahrheit barbarischer als wir, die uns schlechte Waren und nichtswürdigen Wein bringen und nicht viel Besseres von hier wegführen, dich aber hat wohl Achill von seiner seligen Insel her zu unserer Wonne gesandt.

Den stärksten Kontrast zu dieser Borysthenitica bildet die große, höchst sorgfältig gearbeitete (32.) Rede an die Alexandriner. Die erste Stadt des Reiches nächst Rom, der Schlüssel der größten Schätze und Einnahmen, der Sitz des Welthandels, freilich um ihres meuterischen Wesens willen scharf bewacht, ist einer wütenden Begeisterung für Musik, Theater und Wagenrennen anheimgefallen; das ganze Leben droht ein wilder *κῶμος* (Taumelschwarm) zu werden von lauter Tanzenden, Trällernden und Mördern; aus Parteiung für jene Dinge stirbt man hier wie anderswo für das Vaterland. Dios Rede züchtigt mittelbar das ganze ausgeartete Schauwesen des römischen Reiches; aber für

Alexandrien insbesondere ist sie eines der wichtigsten Aktenstücke. Sie hebt das Unfreie und Nervöse an jenem Treiben meisterhaft hervor und führt daneben noch die stärksten Geißelhiebe auf die vornehmen Lokalphilosophen wie auf die Cyniker an allen Kreuzstraßen und Tempelpylonen, auf die Schmeichelrhetoren wie auf die Advokaten, indem alle nicht mehr reden, sondern einen singenden Vortrag haben annehmen müssen. Am Ende wird der geistig verödeten Bevölkerung, die nur noch Hohnreden und Melodien im Gedächtnis behalten kann, angedeutet, daß ihr Gelächter nur ein Beweis dafür sei, wie gänzlich ihnen die wahre Freude abhanden gekommen.

Endlich aber findet sich und zwar als siebente Rede, unter dem Titel *Εὐβοϊκὸς ἢ κυνηγός*, Venator, eine der schönsten Idyllen der alten Literatur, unstreitig das für uns wertvollste Stück der ganzen großen Sammlung.

Wenn sich Dio von den Städten des damaligen Griechenlands hoffnungslos abwendet, so behält er doch eine offene Sympathie für die spärlichen Landbevölkerungen mit ihren altertümlichen Sitten. Von seinem Aufenthalt im Peloponnes sagt er in der ersten Rede: Ich mied die Städte und hielt mich auf bei Hirten und Jägern von edeln und einfachen Sitten. Der *Εὐβοϊκός* ist nun eine lebendige, völlig in den Schranken der Wirklichkeit gehaltene und dabei teils launige, teils hochpoetische Darstellung einer Existenz dieser Art. Dio, von Chios herkommend, leidet Schiffbruch an der Küste von Euböa und findet dann hülfreiche Aufnahme in einer Doppelfamilie, welche von Jagd und etwas Feld- und Gartenbau und ein paar Reben über den Abgründen lebt und deren Geschichte ihm nun erzählt wird. Außerordentlich schön ist besonders der Gegensatz zwischen der Freiheit und Weltvergessenheit dieser einfachen und rüstigen Leute und dem Zustand einer verkommenen und verfaulten Küstenstadt geschildert, unter welcher man sich nach Belieben Chalcis, Eretria oder einen andern Ort der Insel denken kann. Dies alles wird nicht etwa beschrieben, sondern entwickelt sich vor den Augen des Lesers an einem vollkommen lebendigen Vorgang. Zuletzt lernt Dio die beiden Familien näher kennen und wohnt als glücklicher Gast der Verlobung zwischen dem Sohne der einen und der Tochter der andern bei.

Zweierlei Wünsche pflegen bei der Betrachtung der so fragmentarisch auf uns gekommenen alten Literatur aufzusteigen: der eine, daß auch noch das verloren Gegangene von den Autoren, die wir kennen,

gerettet sein möchte; der andere, daß sie statt so vieler Dinge, die uns wenig mehr berühren oder bei andern Schriftstellern schon besser vorhanden sind, dasjenige erzählen möchten, was uns wichtiger wäre. Der erste Wunsch lautet in Beziehung auf Dio dahin, daß seine Getica gerettet sein möchten, welche über die große Frage von Goten und Geten, über die Nationalität und das allmähliche Auftreten der Völker am Pontus entscheidendes Licht verbreiten müßten. Was dagegen das wirklich von Dio auf uns Gekommene betrifft, so würde er mit zehn Stücken von ähnlichem Werte und Inhalt wie der *Εὐβοϊκός* heute mit im Vordergrunde der griechischen Literatur stehen, während er mit seinen 79 übrigen Reden allerdings seiner und der nächstfolgenden Zeit besser genügt hat, weil sie Stil und Redekunst über alles verehrte.

ÜBER DIE NIEDERLÄNDISCHE GENREMALEREI

24. NOVEMBER, 1. UND 8. DEZEMBER 1874.

VORBEMERKUNG.

Indem wir uns anschicken, von der niederländischen Genremalerei zu reden, läge es scheinbar nahe, zuerst zu erörtern, was Genremalerei überhaupt sei. Wir würden auf eine Anzahl von Definitionen geraten, welche mehr oder weniger treffend wären, und schließlich nach einigem Zeitverlust mit keiner von allen zufrieden sein, weil das Phänomen, das im ganzen seit hundert Jahren zu diesem zufälligen Namen gelangt ist, je nach Zeiten, Völkern und Schulen ein sehr verschiedenes ist. (1) Der zu Grunde liegende Wille ist ein gar zu verschiedener, und der ägyptische Wandmaler des dritten Jahrtausends v. Chr., welcher in den Grüften von Beni Hassan das Ackern und Ernten, das Bauen und Arbeiten seines Volkes dargestellt hat, wollte und mußte etwas anderes als David Teniers, wenn er seine Leute auf dem Felde arbeiten läßt. So reicht man schon mit der Abgrenzung nach Gegenständen nicht aus, wenn die Auffassung und Absicht weit auseinanderliegenden Welten angehören.

Abgesehen davon, daß die Größe und Wichtigkeit der Sache eine geschichtliche Einleitung, eine Beleuchtung durch frühere ähnliche Erscheinungen rechtfertigt, wird vielleicht auch für Verdeutlichung des Begriffes „Genre“ am besten zu sorgen sein, wenn wir zusehen, was in den verschiedenen Epochen und Weiheländern der Kunst im Genre, ohne daß das Wort existiert hätte, ist geleistet worden, bevor die Niederländer die Aufgabe in ihrem vollen Reichtum ergriffen und der höchsten Vollendung entgegen führten.

Ferner ist nie zu vergessen, daß die Kunst selbst, als aktive Kraft, von unsern Definitionen ohnehin keine Notiz nimmt und den Beschauer überraschen kann mit stets neuen Uebergängen und Wandlungen, welche die genaue Trennung nach Gattungen unmöglich machen.

Als göttliche Macht tritt sie in diesen scheinbar untergeordneten Aufgaben nahezu in eine ebenso starke Berührung mit unserm innern Leben, als wenn sie die großen idealen Aufgaben löst; die Berührung erfolgt nur in anderer Weise. Die niederländische Genremalerei gehört auf unentbehrliche Weise mit zu dem großen Regenbogen, der unser

Erdenleben umzieht, zu dem großen Lichthorizont der Kunst, von welchem wir nie genau wissen, ob er mehr zu unserm Intellekt oder zu unserer Seele reden will.

Unter allen Umständen ist das, was um seiner selber willen und nicht aus einem außerhalb der Kunst liegenden Grunde dargestellt wird, der höchsten Beachtung wert.

* * *

Die Malerei in den verschiedenen Weltaltern, da sie eine sehr hohe Entwicklung erreichte, geht über ihre zwei offiziellen Obliegenheiten, Verherrlichung der Religion und der Macht, mit der Zeit hinaus. Ihre Phantasie ist durch jene beiden mächtigen Schwingungen in eine Bewegung geraten, welche selbständig weiter und weiter bebt. Und ebenso die Phantasie des Volkes, dem die betreffende Malerei entspricht. Diese beginnt das Leben um des Lebens willen, die Schönheit um der Schönheit willen darzustellen.

Nicht nur verbreitet sich der künstlerische Schmuck allmählich über das ganze Dasein je nach den Mitteln (2), sondern die Kunst wendet einen Teil ihrer höchsten Kräfte und der Besteller große Mittel auf Aufgaben, welche nur um ihrer Schönheit und Lebendigkeit willen gewählt werden. Themata dieser Art treten schon bei den griechischen Tafelmalern auf: Der Krugträger, der Ringer in der Propyläenhalle zu Athen, die Centaurenfamilie des Zeuxis, der Hoplit des Theon und so weiter; ferner die Szenen aus dem Leben auf den griechischen Vasen, die Genreszenen aus Pompeji: Das leise Gespräch Weniger, das Meditieren, die Toilette, Spiele, Theaterproben und anderes mehr. In der Diadochen-Zeit malte Peiräikos unter anderm Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Eßwerk und dergleichen, und Kalates schuf Komödienszenen.

Freilich bot den Alten ihr Mythus, ganz abgesehen von dessen Verherrlichung an und in den Tempeln, einen so unerschöpflichen Schatz von a priori schön geschauten Szenen dar, daß das Genrebild daneben immer noch sehr zurücktrat.

Namentlich dekorativ waren die einzelnen Gestalten des Mythus: Götter, Genien, Wundergeschöpfe von Erde und Flut und anderes in beständiger schönster und leichtester Anwendung. Und da diese Bilderwelt keine religiösen Ansprüche machte, so paßte sie überall hin; sie war eben so profan als heilig. Sie war die stärkste Konkurrenz für das in der Entwicklung begriffene Genrebild. Es ist viel, daß letzteres überhaupt vorkommt.

Im Mittelalter gewinnt das Genre nirgends das Bewußtsein einer eigenen Kunstgattung; der kirchliche oder politische oder moralisch-allegorische Inhalt, überhaupt der Sachinhalt übertönt alles, und wo die Kunst etwa Muße zu freiem Spiel übrig behält, ergeht sie sich allenfalls in scherzhaften Arabesken, welche doch nur einen Zierrat, Fries, Einfassung und anderes von etwas Größerm bilden, so die romanischen Friese und Kapitäle, die Initialen.

Bei den Italienern kann seit dem XV. Jahrhundert das als Genre gelten, was nicht kirchliche oder religiöse Malerei ist, nicht an ein bestimmtes Historisches gebunden ist, vom Schlachtbild, Ceremonie und ähnlichem herab bis zum einzelnen Porträt; was ferner nicht an ein bestimmtes Poetisches gebunden ist wie die Mythologie, Allegorie und Verwandtes.

Das was nun übrig bleibt sind die Pastoralen von Giorgione, ebenso dessen Novellenbilder und ähnliches, Konzerte, Halbfigurenbilder oder Kniefigurenbilder, einzelne Halbfiguren, die nicht um des bestimmten Porträtes willen entstanden sind, sondern wegen ihrer Schönheit, ihres Charakters und schließlich Farben- und Lichtproblems.

Aber das sind alles deutlich Nebenarbeiten einer an das Große und Bedeutende, an das Monumentale gewöhnten Kunst, die auch in Altarbildern sich nicht an miniaturmäßige Schmalflügel und entsprechendes hat ergeben müssen.

Dazu kommt die Vorliebe für die freie Luft und der nur wenig entwickelte Sinn für die Gemütlichkeit des Engen und Beschlossenen; kommt weiter die Vorliebe für das Bewegte und Nackte (ignudi), für die Entwicklung des ganzen Leibes in seiner Fülle und Kraft, schließlich der Wunsch des Schönen als solchen.

Auch jetzt noch nimmt die wiederbelebte antike Mythologie, wie die Bacchanale, einen beträchtlichen Teil dieses Wollens und Vermögens in Anspruch, oder gibt wenigstens mit ihren Gestalten den Vorwand her, wenn die Kunst sich frei als solche regen will. Und ebenso wird auch viel Heiliges wesentlich um der Schönheit willen gemalt.

Bisweilen tritt hier das Genre auf im Gewande einer idealen Urwelt, so Rafaels Incendio del borgo als Genrebild höchsten Stiles, ebenso sein Pestbild (Kupferstich) und Michelangelos Bersaglio de' Dei, ein Stück aus seiner Traumwelt. Ja schon die oft so reichen und prächtigen Puttenbilder der goldenen Zeit sind im Grunde dahin zu rechnen, so das des Tizian zu Madrid.

In allem, was zur Zeit der eigentlichen Renaissance nicht der Religion oder der Macht wegen gemalt wird, überwiegt durchaus das Streben nach der schönen oder heroischen Erscheinung.

Dieselbe ideale Welt, welche in der monumentalen, allegorischen und religiösen Malerei lebt, tönt auch in diesen Nebenarbeiten weiter; hier schafft dieselbe Palette, dasselbe künstlerische Wollen; weder Inhalt noch Form gestatten hier, ein besonderes „Genre" daraus zu konstituieren.

Das spätere italienische Genrebild seit den Caracci und Caravaggio, das endlich den absichtlichen Realismus bringt, ist teilweise auf niederländische Einwirkung hin entstanden und ist zunächst sehr bedingt von dem großen Maßstab und der bravourmäßigen Wirkungsweise der ganzen religiösen und offiziellen Malerei, auch von der Gewöhnung an das Fresco. Es fehlt daher das Miniaturmäßige und Illusionäre; denn Realismus ist noch nicht Illusion.

Dabei ist es unnütz, zu wünschen, daß die Italiener mehr Kräfte auf das Genre, als auf ihre mythologischen und allegorischen Malereien gewandt haben möchten; der schöne Müssiggang der Kunst kommt hier ein für alle mal nicht dem Genre zu Gute, sondern dem Pathetischen und dem Süßen, wenigstens vorwiegend.

Es fehlt auch die Vorliebe für Mitdarstellung des Raumes und seiner Mitwirkung in Luft und Licht. Oft findet sich nur, besonders bei allen, die sich von Caravaggio ableiteten, ein bloßer dunkler Grund und dabei ein scharfes reflexloses Licht. Als Vorwürfe sind beliebt die Konzerte, die Spieler, die Wahrsager, die meist etwa lebensgroß und als Kniestücke behandelt werden. In den Motiven herrscht das Unheimliche vor.

Bisweilen wird auch eine bequeme Verteilung des Genremäßigen in freier Landschaft, welche nahezu das Ueberwiegende wird, erstrebt, so bei den Bassano, bei denen das Genre gerne zum Tierbild wird, bei Annibale Caracci, den die Jagd und der Fischfang (3) interessieren. Eine Gruppe für sich bilden die naturalistischen Maler von Halbfiguren und Einzelfiguren; Salvator Rosa und Ribera (4). Von den Niederländern gehört Honthorst (5) mit seinen meisten Arbeiten hieher, von den Franzosen Valentin (6), Le Nain (7), und S. Bourdon. Jacques Callot ist zu verschiedenen Schulen zu zählen; seine Tradition ist aber wesentlich niederländisch. Unter Louis XIV. wird dann freilich die ganze französische Kunst pathetisch.

Die Spanier kennen und wollen vollends nur Licht, Luft, Bewegung, Charakter. Bezeichnend hiefür ist die Art, wie etwa Velasquez eine

Gruppe von Hofleuten ohne Porträtabsicht hinwirft. Es wären weiter zu nennen die Trinker und die Spinnerinnen von Velasquez, und Murillo mit seinen Betteljungen (8), den zwei Würfelspielern (9) und den vier Münchner Bildern (10). Dabei kann Murillo noch im vollen hellen Tageslicht lebendig und schön sein, aber Rembrandt nicht.

Auch in dieser Epoche noch sind diese Genremalereien der romanischen Völker ganz deutlich Nebenarbeiten einer sonst sehr ans Große gewöhnten Kunst, welche noch Farben auf ihrer Palette und Humor übrig hat für Gestalten und Szenen, welche durch eigentümliches Leben der Darstellung würdig scheinen.

Abgesehen von der florentinischen Gruppe, Manfreddi und anderen, sind die sämtlichen betreffenden Maler berühmter für ihre religiösen, monumentalen und mythologisch-allegorischen Malereien oder doch mindestens gleich berühmt in einer wie in der andern Gattung: Valentin, Ribera, Luca Giordano, Dom. Feti (11).

Diesem allem gegenüber steht die große kunstgeschichtliche und kulturgeschichtliche Erscheinung der niederländischen Genremalerei des XVII. Jahrhunderts. Sie wird in Belgien eine wichtige Gattung, in Holland neben der Porträtkunst die Hauptgattung.

Ihr Auftreten ist völlig naiv. Keine Bewegung in der Literatur oder ähnliches kündigt sie an; die ganze offizielle Aesthetik ist in den Gestalten und Formen des sogenannten Klassizismus befangen; die Malerei des großartigen Stiles geht wesentlich auf den Pfaden der Italiener des XVI. Jahrhunderts weiter.

Ganz aus ihrem eigenen Innern, unterstützt bloß vom Entgegenkommen der reichen Leute ihrer Nation, schaffen daher die großen Niederländer ihre Gattung als eine neue und finden deren ewige Gesetze auf alle Zeiten, mit untrüglicher Sicherheit, völlig rein, unbeirrt von allem, was anderswo vorgeht.

Was sie hervorbringen ist ein Bild, aber ein sehr freies und selbstgewähltes, ihres Volkstums, das ebenso hoch über einer bloßen Photographie steht als ihre Landschaften über dem bloßen photographischen Abbild der wirklichen niederländischen Landschaftsanblicke. Zugleich ist die Malerei sehr die Herrin und das Volk nur das Substrat.

Volksleben und Natur haben sich mit unsterblichen Künstlerseelen durchdrungen und diese mit jenen; schon das bloße psychologische Problem ist von höchster Art, ganz abgesehen von der ergreifenden Wirkung der Werke selbst.

Es ist eine Intimität zwischen dem Künstler und seiner Schöpfung, wie sie so nicht wieder vorkommt; eine Ueberzeugung, wie sie den Malern der idealistischen Gattung damals nur selten eigen ist, durchdringt hier alles; man hat überall das Gefühl: sie konnten nicht anders.

Diese Werke besitzen eine hohe zwingende Kraft; die besten darunter sind unerschöpflich, wobei der innere Sinn bald inne wird, daß er durch ganz andere Bande gefesselt ist als durch das bloße Interesse für den Gegenstand, etwa für das niederländische Volksleben als solches und dergleichen. Der Grund der Teilnahme sitzt viel tiefer.

Die Praecedentien der niederländischen Genremalerei sind seit Anfang des XV. Jahrhunderts kenntlich, erklären zwar nicht, was das XVII. Jahrhundert leistete; dennoch war es von Wert, daß die niederländische Nation an eine malerische Auffassung des Daseins gewöhnt war, welche später die äußere Hülle und Form des Genrebildes abgeben konnte. Als solche Praecedentien sind zu betrachten einmal die Zugehörigkeit der Niederlande zu Burgund und der damit gegebene Luxus; hier konnte eine Miniatorenschule gedeihen wie sonst nirgends, und an diese Gewöhnung scheint sich dann die neue Art der Tafelmalerei der Brüder van Eyck und der von ihnen ausgehenden flandrischen Schule angeschlossen zu haben: das Andachtsbild, und zwar unter dem Erhaltenen ebensowohl das große, vieltaflige kirchliche Altarwerk, als besonders das kleine für die Privatandacht, der tragbare Altar, das Madonnenbild; ferner das Porträt, beginnend von den Außenflügeln der Altäre; und endlich auch schon einzelne Genrebilder.

Das Gemeinsame in all dem ist, daß in hohem Grade der Schein des wirklichen Lebens erweckt wird, allein nicht bloß durch illusionäres Streben in den Aeußerlichkeiten mit Hilfe miniaturartiger Feinheit und tiefklarer leuchtender Färbung, sondern durch Darstellung des Charakters der Dinge und besonders der Menschen bis in seine Tiefen.

Eine Uebersicht des Aeußersten, was sie in der Wirklichkeit und in der Individualisierung leisten, geben außer den van Eyck (12) die Namen Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Pieter Christophsen, Gerhard van Harlem, Dirk Stuerbout, Justus von Gent, Jan Memling und andere.

Sie unterscheiden sich wenig voneinander, besitzen wenig Anordnung, wenig Talent in der Erzählung von Vorgängen und haben einen ungenügenden Begriff der Leiblichkeit; die Komposition ist lose und zerstreut. Es ist eine Kunst, welche viel weniger das Bewegte als das bloß Zuständliche liebt.

Der stärkste Beweis von der Unfähigkeit der Flandrer im deutlichen Erzählen von Hergängen und in der Verteilung derselben im Raum liegt in der Inferiorität fast aller ihrer damaligen Tapetenkompositionen, welche doch unmöglich alle von geringen Künstlern jener Zeit vorgezeichnet sein können; hier fallen überdies die Vorteile der flandrischen Tafelmalerei weg.

Während diese alten Flandrer unfähig sind, einen bewegten Vorgang zu entwickeln, Jan van Eyck immer ausgenommen, ihre Gestalten sich örtlich richtig und anatomisch wahr bewegen zu lassen, geben sie allen Köpfen ihrer heiligen Vorgänge ein völlig individuelles Leben, auch den Schein der Wirklichkeit durch vollkommene Modellierung, und zwar oft ohne besondere Auswahl, weder in Beziehung auf Schönheit noch auf geistige Bedeutung, so daß ein eigentümliches Mißverhältnis entsteht zwischen der heiligen Handlung und der Persönlichkeit der einzelnen Anwesenden; unerbittlich ist die Wahrheit der Köpfe, bis in alle Zufälligkeiten, Warzen und Runzeln hinein.

Die Darstellung des Stofflichen erstrebt das Illusionäre. Die Gewandung unterscheidet alle Stoffe mit der größten Genauigkeit: Linnen, Seide, Sammet, Brokat, Pelze jeder Art. Der Schmuck wird in seiner ganzen leuchtenden Pracht wiedergegeben, ebenso die Waffen und ihr Metallglanz. Die Geräte, das geschnitzte Holz mit seinen Adern und Astlöchern, die Teppiche mit ihren orientalischen Dessins, die Handtücher mit ihren Kastenfalten und ihren eingewirkten Zierstreifen, sie alle wollen die Wirklichkeit vortäuschen.

Die Räumlichkeit der Interieurs verfolgt dieselbe Absicht, von der romanischen Kirche, von der gotischen Prachtkathedrale mit der Schräginnensicht bis zur einfachen, doch immer zierlichen Stube, die schon perspektivisch in hohem Grade richtig, wenn auch etwas rasch ansteigend, gezeichnet ist; sogar die Anfänge der Luftperspektive melden sich; die Wandgetäfel, das Gemauerte, der gemeißelte Stein sogar mit einzelnen abgesplitterten Ecken, das Glas der Fenster, die Prachtaussichten in die Ferne, die Alpen auf dem van Eyck im Louvre, sie alle beweisen jene Absicht.

Die Flandrer strebten einstweilen nach voller Wirklichkeit, darum auch das Unerbittliche in ihren Porträts. Es läßt sich dabei fragen, ob sie und ihre Abnehmer schon die Rückwirkung besonders der wirklich dargestellten Räumlichkeit auf die Stimmung empfanden.

So war in Flandern schon für das künftige Genrebild der Niederlande viele Vorarbeit bereits gemacht und der Sinn der Nation vor-

bereitet. Auch Holland im XV. Jahrhundert machte diesen Stil mit, und mehrere der angesehensten Maler der flandrischen Schule waren ja Holländer.

Es folgte das XVI. Jahrhundert mit seinen zwei großen Krisen für die niederländische Malerei: die Einwirkung der italienischen Kunst, welche den niederländischen Stil halbierte und den Manierismus zur Folge hatte, und die Einwirkung des Protestantismus.

Vielleicht war doch ein gewisser Stillstand der kirchlichen Malerei schon zu der Zeit eingetreten, da das Land noch ganz katholisch blieb; entscheidend wirkten schließlich die Religionskriege und die endliche Trennung des Landes in zwei Hälften.

Aber die Kunst war voller Lebenskraft und stieß auf ein ganz entschiedenes Bedürfnis der Nation, zumal der Reichen und Gebildeten, jetzt auch abgesehen von kirchlichen oder offiziellen Beziehungen. Die Porträtmalerei besonders hielt das ganze XVI. Jahrhundert hindurch gar nie stille. Selbst wenn man noch einen religiösen oder moralischen, allegorischen Inhalt darstellte, so war doch derselbe häufig nur der Vorwand, um die Schönheit, den Charakter oder die Fülle des äußern Lebens, auch wohl nur die Landschaft, walten zu lassen.

Schoreels heilige Magdalena (13) ist um der reichen Lieblichkeit willen gemalt: Quentin Messys heiliger Hieronymus, in seiner Stube meditierend und schreibend, ist das Bild des tiefen Nachdenkens eines Greises in der Zurückgezogenheit; die Herodias des Jan van Assen (14) verwirklicht ein psychologisches Problem: der Kopf des Johannes des Täufers, auf der Schüssel vorwärts liegend, hat noch die Augen offen und schaut deutlich zu dem herzlosen Gesicht der Buhlerin hinauf; das Wunder des heiligen Benedikt von Jan Mostaert (15), wo das zerbrochene Sieb wieder ganz gemacht wird, ist wesentlich aufzufassen als frühstes ganz vollständiges Kücheninterieur von optischem Reiz, wobei an die spätern Küchenbilder mit einem heiligen Ereignis in einer entfernten Halle des Hintergrundes zu erinnern wäre.

Und auch das eigentliche Genrebild wird nun schon hie und da in den Niederlanden mit Vorliebe behandelt; es ist da an die Comptoirbilder des Quentin Messys und seiner Schule (16) zu denken.

Dies alles geschieht, während die deutsche Malerei um 1530 mit Ausnahme des Porträts zu sterben beginnt und jedenfalls weit entfernt ist, Probleme wie diese zu lösen. Und doch war im reichen deutschen Bürgerstand Kunsteifer; hiefür ist Zeugnis die Renaissance der deutschen

Städte und ihre Originalität vom Rathaus und Patrizierhaus bis zum Schrank und zum Gefäß aus edlem Metall. Unsichtbare Gründe verhinderten es, daß dieser Eifer nicht auch einer malerischen Darstellung des Lebens um seiner selbst willen zu Gute kam. An Ansätzen dazu fehlt es nicht, und illustrierte Holzschnittwerke dieser Art sind nicht wenige vorhanden.

Vollends ist die ungemeine relative Dürftigkeit der Malerei in dem ganzen großen Frankreich des XVI. Jahrhunderts auffallend.

Die Niederländer sind damals das einzige Malervolk, welches nördlich von den Alpen als solches aushält. Keine außeritalische Schule hat auch nur von Ferne in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ein Depositum aufzuweisen wie nur allein das Museum von Antwerpen.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts arbeitete Peter Brueghel der Aeltere, der 1569 starb, und um ihn herum tat sich offenbar plötzlich eine ganze Antwerpener Werkstatt auf, wie auch wohl in Brüssel, welche ein auf einmal eingetretenes großes Consumo von Genrebildern in jener Glanzzeit Antwerpens beweist. Diese Schule lebte dann als Fabrik lange weiter. Zwar wird noch in vielen Fällen bei Brueghel, ähnlich wie bei der damaligen Landschaft, ein Ereignis der Bibel zum Vorwand genommen: so die Kreuztragung, die Predigt Johannis, die Bergpredigt, der Kindermord in einem verschneiten niederländischen Dorf; allein die eigentliche Absicht geht auf das bunte, vielartige Leben in fast völlig niederländischer Weise und Tracht. Dies wird sehr anschaulich in unserm Basler Schulbild, wo der predigende Johannes völlig Nebensache ist. Auch die Parabeln Christi kommen in dieser Antwerpener Schule mehrmals als Anlaß zu Genredarstellungen vor; ebenso etwa die sechs Werke der Barmherzigkeit, wie noch bei Teniers dem ältern. Brueghel ist kein achtbarer Maler, weil er viel besseres leisten konnte, als er in den weit meisten Fällen tat; das Wiener Exemplar seines Kindermordes ist in Zeichnung und Bewegung, bei sehr zerstreuter Komposition, weit besser als anderes. Außerdem stammen aber von ihm eine Menge eigentlicher Genrebilder, offenbar für Konsumenten aus dem wohlhabenden Bürgerstande gemalt, welche sich das Treiben teils der Bauern, teils der Bettler und des eigentlichen Gesindels durch Brueghel schildern lassen. Es sind Kirchweihen, rohe, wüste Tänze, Wirtshausszenen, Prügeleien, zum Beispiel zwischen Pilgern und Bettlern. In malerischer Beziehung ist er meist gering, in den Kompositionen gleichgültig und zerfahren, in den Formen oft unerträglich roh, in den Farben zwar oft saftig und

leuchtend, aber bunt und hart. In diesem allem steht er einer Anzahl besserer niederländischer Zeitgenossen weit nach.

Immerhin entscheidet sich mit P. Brueghel dem Aeltern das Factum, daß die Niederlande hinfort weit mehr als irgend eine Gegend des Abendlandes die Werkstatt des Genrebildes werden, so niedrig auch einstweilen die Aufgabe von ihm und seinen Genossen gefaßt wurde. Das Genre wird von selber eine niederländische Spezialität oder gilt als solche.

Schon einer weit freiern Sitte und zugleich einer vollendetern Kunst gehören eine Anzahl Bilder an, welche sich an den Namen der zahlreichen Künstlerfamilie Franck von Antwerpen knüpfen.

Es sind zum Beispiel Interieurs meist von ziemlich prachtvollen Gemächern des damaligen belgischen Stils, staffiert mit Konversationsszenen, Liebespaaren, Tanz, Konzerten, Gastmählern, die Figuren in der reichen und auch barocken Tracht der letzten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts, in der Regel gut bewegt und perspektivisch richtig gestellt und bequem im Raum verteilt: der Anfang des Konversationsstückes. Selbst Gemäldegalerien kommen bereits vor, welche dann im folgenden Jahrhundert noch mehrmals als beliebter Gegenstand erscheinen; denn der reiche Niederländer jener Zeit ist schon eo ipso Sammler und Besteller. In einer solchen Gemäldegalerie stellt zum Beispiel Franz Franck der Aeltere den Apelles vor, wie er auf Befehl Alexanders des Großen die Kampaspe malt; spätere Bildergalerien dieser Art sind von Teniers dem Jüngern, Gonzales Coques (17), Ehrenberg und andern erhalten. In all diesen Bildern ist bezeichnend, daß das Lokal noch den Figuren das Gleichgewicht hält, daß die zierlich-prächtige Erscheinung des Ganzen offenbar noch ein Hauptziel ist und daß es noch sehr auf das Viele ankommt.

Es erscheinen auch zahlreiche Genrepublikationen im Kupferstich; Die damalige belgische Kunst war eben beständig tätig, trotz aller politischen Ereignisse.

Inzwischen aber hatte sich die Trennung der nördlichen Niederlande von den südlichen vollzogen. Das war hochwichtig für die ganze Geschichte der Kunst. Kaum je hat ein territoriales Ereignis sich so entscheidend in der Kunst reflektiert.

In Belgien erhob sich Rubens und zog die ganze Kunst nach sich, gewaltig in allen Gattungen, von Leben so erfüllt, daß er in jeder Aufgabe den Punkt untrüglich sicher erkannte, von welchem aus dieselbe

mit Feuer zu erfüllen war, jedesmal so, als hätte er gerade diesen Gegenstand am liebsten gemalt und sehnsüchtig darauf gewartet. Selbst für die abgelegensten und wunderlichsten Sujets hat er noch immer Begeisterung übrig. Er ist das lebendige Beispiel einer riesigen Güte der schaffenden und schenkenden Natur, ein Mensch sondergleichen, von Jugend auf an der richtigen Stelle, in der ihm bestimmten Laufbahn, schon an Kraft materiell Hunderten gewachsen.

Neben seinen gewaltigen Leistungen in der kirchlichen, offiziellen, historischen und allegorischen Malerei, neben seinen Porträts und sogar neben seinen Tierjagden und Landschaften behauptet bei ihm freilich das Genrebild nur einen sehr untergeordneten Platz, der Zahl nach; aber seine wenigen Genrebilder würden schon einen Maler hochberühmt machen.

Im Louvre findet sich die wunderbare Skizze eines heftigen Lanzenrennens von sechs Rittern, bei einem glühenden Sonnenuntergang. Er hat sich von dem wütenden Moment Rechenschaft geben und die Landschaft dazu stimmen wollen (18). Ebenda ist „La Kermesse" (19), das zentrale Bild des ausgelassenen Bauerntreibens, an feurigem Leben in gewaltiger Fülle weit den Bruegheln als Vorgängern und dem Teniers, Ostade und andern als Nachfolgern überlegen, eine ganze Gattung überschattend.

In den Konversationsstücken führt Rubens die vornehme belgische Gesellschaft des Franz Franck und anderer aus ihren Prachtgemächern ins Freie, in schöne Gärten mit Grotten, Treppen und Zierbauten und verteilt sie hier frei und bequem, in Licht und Schatten, stehend, sitzend, promenierend auf wechselndem Niveau, mit derjenigen malerischen Wonne, wovon bei ihm alles durchdrungen ist (20).

Es gibt mehrere dieser Bilder, wo sich Amoren zwischen den vornehmen Herrschaften neckend herumbewegen. Das Einmischen von allegorischen Figuren stört hier weder den Maler noch den Beschauer. Diese Bilder führen gewöhnlich den Namen Liebesgarten oder Züchtigung Amors (21). Sie sind die naivste Darstellung eines herrlichen adlichen Daseins, den entsprechenden venezianischen Bildern (Giorgione, Bonifazio Veronese) hauptsächlich an Heiterkeit überlegen. Rubens braucht hier seine spezifische Kraft, seine wesentliche und bezeichnende Stimmung nur walten zu lassen.

Rubens machte mit Bildern dieser Art den größten Eindruck auf die Folgezeit, ja Waagen (22) nennt ihn den Urheber derjenigen Gattung, welche man Konversationsstücke nennt, was offenbar etwas zu viel gesagt ist.

Als Genre kann dann außerdem die oft bedeutungsvolle Staffage seiner Landschaften mit Hirten und Bauern gelten, die bisweilen halb-ideal, halbbrabantisch aufgefaßt sind.

Jordaens, obgleich nicht Schüler des Rubens, hat doch am meisten von ihm angenommen und in freister Weise; namentlich ist er der Erbe von der Palette des Rubens, nur nicht von der hohen Oekonomie selbst der wildesten und bewegtesten Bilder desselben. Er ist ein ins Große gehender Jan Steen.

Neben lebensgroßen biblischen und mythologischen Szenen und Historien malt Jordaens auch lebensgroße Genrebilder; unter andern „le Roi boît" (23). Ferner hat er Fisch- und Küchenbilder gemalt, von ihm mit Käufern, Koch und Küchenjungen lebensgroß staffiert (24).

Auch aus der übrigen eigentlichen Schule und Nachfolge des Rubens stammen einzelne treffliche Genrebilder oder die Zusammenordnung mehrerer Porträtfiguren zu einem Moment; zum Beispiel Boeyermans „la visite" (25), wo eine angesehene Familie in einem Garten ihre jesuitischen Gewissensräte oder Verwandten empfängt, „das Konzert" (26) des Theod. Rombouts, des Antwerpener Zeitgenossen und beinahe Rivalen des Rubens.

Wie weit aber der Geist eines Rubens seine Strahlen sendet, zeigt sich am deutlichsten an zwei Genremalern, welche für ganz Belgien den Ton angeben, an David Teniers, dem Vater (1582—1649), der direkt ein Schüler des Rubens war, und an David Teniers, dem Sohn (1610—1690). Er genoß die Gunst Erzherzog Leopold Wilhelms und Philipps IV., der eine ganze Sammlung von Teniers anlegte. Teniers, des Vaters, und die frühern Arbeiten des Sohnes gehen ineinander über.

Von Rubens hat Teniers der Jüngere, — hatte er doch täglich Bilder des Rubens vor Augen, — das Ergreifen des Lebendigen als eines Leichten, Selbstverständlichen, ferner die harmonische Farbenskala, fast in lauter relativ lichten Tönen, die bequeme Beleuchtung, die weiche Luft; außerdem hat Rubens durch seine Kermesse und Pastoralen wohl direkt auf ihn gewirkt. Er hat von Rubens, was irgend ein Genremaler von einem Historienmaler haben kann. Und Miniaturmaler ist ja Teniers nicht. In seinem 80jährigen Leben hatte er Zeit und Emsigkeit, sich überhaupt vieles anzueignen; auch übte er sich, die Stile der verschiedenen Meister nachzumachen, was er als Galeriedirektor lernen konnte. So gibt es von ihm eine Madonna nach Tizian.

Das Vorherrschende sind Bauernszenen; die Tradition des Peter Brueghel war eben noch am Leben und hatte auch auf Rubens gewirkt; Teniers ist nur viel zahmer als beide und nur selten wüst. Aber Gemütliches oder Idyllisches gibt er nicht; der Poesie der Kindheit zum Beispiel geht er völlig aus dem Wege; es ist das Bauernleben von der Stadt aus und von der damaligen Gesinnung des Städters aus gesehen, die sich nur für Leben und Charakter desselben interessiert und keine aparte Seele darin voraussetzt. Dabei ergibt sich mancher Spaß, aber kaum ein pikanter Witz.

Die Bauernszenen in geschlossenem Raum spielen meist im Wirtshaus; zum Behuf des Lichtwechsels geht der Raum meist um eine Ecke und scheidet sich in einen nähern und entferntern. Der Inhalt ist meist bescheiden, als hätte er sich von selbst ergeben. Man denke an die Tabaksprobe (27), wo alles der den Tabak probierenden Respektsperson gespannt zusieht und wo auf dem zweiten Plane, rechts, Leute am Herd stehen.

Man denke an das Konzert im Wirtshaus (28), wo drei Sänger, ein Sackpfeifer und ein Geiger um einen Tisch gruppiert sind; Horchende von außen stehen an der Tür und am Fenster, voll Eifer, während dem Beschauer vor der üblen Musik, welche anheben soll, grausen mag. Diese komische Intention aber legen wir wohl erst hinein; Teniers dachte nicht daran. Und dann hat er unzählige Male das Rauchen, das Trinken, das Kartenspiel oder Würfeln, alles mit völligem Ernst und Hingebung, gemalt.

Oder statt des Wirtshauses ist es die Küche, welche öfter beinahe zu einem Stilleben mit Figuren wird, indem die Vorräte und Gerätschaften nahezu die größere Stelle einnehmen; darunter Objekte (29) wie das ausgeweidete und ausgespannte Schwein; das Licht und die Farbenharmonie vereinigt dies alles wundervoll. Das Hauptbild dieser Art befindet sich im Museum von Haag; es ist die Zurüstung zu einem gewaltigen und vornehmen Mahl; eine sitzende Köchin, von einem kleinen Jungen begleitet, schält sehr ernstlich Limonen. Bisweilen gibt es in solchen Küchen und Vorratsräumen auch Liebeserklärungen, welche von Unberufenen belauscht werden (30).

Von derselben malerischen Aufgabe, Zusammenfassung von relativ wenigen Figuren mit zahlreichen Nebensachen in geschlossenem Raum und Licht, sind eigentlich bloße Varietäten: die Alchimistenbilder, darunter höchst treffliche, ja die Wachtstubenbilder (31), kartenspielende

Soldaten zwischen aufgehäuften Harnischen, Sätteln, Pauken und anderm Zeug (32).

Dann ist zu erwähnen das Leben im Freien, bei hoher Meisterschaft in der Luft und in allem Landschaftlichen, wie es denn von Teniers auch eigentliche Landschaften und Bilder mit abwechselnden Plänen gibt, die mit einer vordern Coulisse des Bauernlebens beginnen und mit weiten Fernen aufhören.

Die am wenigsten gelungenen sind die sehr figurenreichen Jahrmärkte (33), Kermessen (34) und Hochzeiten, auch wenn alle Köpfe geistig belebt, ja bis in alle Ferne lauter Porträts sind (35). Denn dergleichen geht selbst bei einem Harmoniker wie Teniers nicht mehr in ein Bild zusammen, auch sind Wiederholungen unvermeidlich.

Weit harmonischer sind die guten Bilder von nur wenigen Figuren im Freien, ja von nur einzelnen Figuren; so der Dudelsackpfeifer und der Scherschleifer im Louvre. Das schönste Bild einer Szene im Freien befindet sich ebenfalls dort: Der verlorene Sohn; es ist keine Orgie, und doch sprechend deutlich.

Ueberhaupt ist Teniers der Jüngere auch des feinern Genre sehr wohl mächtig; es gibt von ihm treffliche, vornehme Fêten in dem edeln Kostüm jener Zeit.

Einzelne Figuren aus der guten Gesellschaft in halbidealem Kostüm bringt „la pittura" (36). Und seinen Erzherzog hat er ohnehin öfter mit Gefolge dargestellt, zum Beispiel bei einem Jagdereignis (37). Teniers malte auch die Tiere trefflich.

Von sonstigen Porträts (38) wäre zu nennen: das Bildnis eines Juristen, im grünen Seidenkleid in seiner Bibliothek sitzend, dem ein Diener eine Schrift bringt. Zu seiner Umgebung gehören ein Hündchen, ein Globus, ein Waldhorn, ein Pulverbeutel, ein Handrohr und eine Gewichtuhr; über den Büchern Bronzegruppen; am Rand des Tisches liegt die Taschenuhr.

Ungenügend, wenn auch malerisch nicht zu verachten, sind die erzählenden Bilder biblischen Inhalts (39), so das Opfer Abrahams und anderes mehr.

Der Phantastik der Zeit entrichtete er seinen Tribut in Bildern aus dem Hexenleben, in der Versuchung des heiligen Antonius (40), endlich in der Ankunft des reichen Mannes in der Hölle (41).

Bei Teniers ist noch der ganze Gesichtskreis und Stil der Erscheinungen brabantisch (42). So auch noch bei David Ryckaert (geb. zu Ant-

werpen 1612), der jedoch ihn malerisch bei weitem nicht erreicht. Seine bevorzugten Genres sind der Bauerntanz, die Brandschatzung von Bauern, die Konzerte, Hexenszenen und anderes. Das Viele, der Gegenstand herrscht über die malerische Aufgabe vor; der Farbenton ist konventionell; dazu beobachtet er einen unangenehmen halbgroßen Maßstab.

Des Ryckaert Schüler und dann Nachahmer van Dycks war Gonzales Coques, von dem auf der Brüsseler Ausstellung von 1873 seine „fünf Sinne" zu sehen waren.

Andere Belgier dagegen stellten das italienische Volksleben dar, und zwar von Seiten seiner Zerlumptheit. So Jan Miel (geb. bei Antwerpen 1599) und vollends der Holländer Peter van Laar, genannt Bamboccio (geb. zu Haarlem 1582). Hier ist auch nochmals Honthorst zu nennen, geboren zu Utrecht 1590; er blieb Katholik.

Es gibt eine ganze Richtung von Belgiern und Holländern, welche lange in Rom waren, und bei welchen dann das Kostüm zwischen Niederland und Italien schwankt, so die mehrern Palamedes und andere von Delft. Aber keiner ist darunter von erstem Rang.

Welches war die ökonomische Basis des belgischen Genrebildes? Sind es Fürsten und Große? Oder auch Bürger? Die Frage ist von Wichtigkeit.

In Holland ist es jedenfalls der Bürgerstand, der reiche sowohl als der bloß wohlhabende; denn die flüchtiger Produzierenden, zum Beispiel Jan Steen in seinen leichtern Bildern, fand man überall.

Hier ist das Genre die große Hauptgattung einer merkwürdig einheitlichen Kunst, welche, abgesehen von einzelnen biblischen Darstellungen besonders des alten Testaments, wesentlich das Leben der holländischen Nation samt deren Schauplatz zu Land und Meer und der ganzen äußern Umgebung bis zum Stilleben herab darstellt. Es ist lauter Holland, freilich jedesmal nur dasjenige Holland, das dem Einzelnen zusagt; es ist keine Verherrlichung, sondern höchst intime Darstellung, und der Maler hat hier ein Erkennen und Empfinden ganz spezieller Art als aktive Kraft auf seiner Seite; jeder ist ein Herold des großen nationalen Besitzes nach irgend einer besondern Seite hin, abgesehen von einer Gruppe von Halbitalienern, welche sich an Berghem, Lingelbach und andere anschließen. Jedem ist es aber auch ernst mit seiner Sache, und daher ist jeder Original, auch wenn er dasselbe malt, wie zehn andere. Keiner macht den andern entbehrlich, Mittelmäßiges ist kaum vorhanden, Schlechtes gar nicht.

Als Gattungen des Genrebildes fallen in Betracht: Die große holländische Porträtmalerei samt dem Kollektivporträt in Gestalt der Doelen- und Regentenstücke und Familienbilder; ja letztere stellen einen Uebergang zum Genrebild dar; dann das Genre selbst, von welchem die Schlachtenmalerei hier ein Zweig ist; weiterhin, als Uebergang vom Genre in die Landschaft: das Hirtenbild; auch eine besondere Tiermalerei, die fast nur Haustiere berücksichtigt; die Landschaft und die Marine, die Architekturmalerei, das Stilleben und die Blumenmalerei.

Hingegen fiel der ganzen Nation die Darstellung ihrer eigenen Großtaten, derjenigen des vorhergehenden XVI. sowohl als des laufenden XVII. Jahrhunderts, merkwürdiger und lehrreicher Weise gar nicht ein, ganz als hätte man sich vor bloßem nationalem Pathos geschämt. Die einzige Ausnahme bilden einige Seeschlachten, wo man aber das Pathos völlig in die Schiffe legen mußte, die dem Holländer freilich lebende Wesen waren wie die der Phäaken.

Immerhin wüßten wir gerne mehr und genaueres über die Teilnahme der Nation an diesen ihren Malern. Von einzelnen ist der gleichzeitige Ruhm und Erfolg evident, von andern, sehr großen, weiß man wenig oder nichts, wie zum Beispiel von Ruysdael. Oder man weiß vorherrschend Falsches, zumal die Lästerungen bei Houbraken, der dafür zwei Meister ersten Ranges, Pieter de Hoogh und Hobbema gänzlich vergessen hat, — zum Glück! er würde vielleicht sonst auch sie verleumdet haben —, wahrscheinlich, weil sie bei Lebzeiten wenig oder nur bei einigen Auserwählten etwas gegolten hatten und darum, als Houbraken schrieb, bei den oberflächlichen Leuten bereits vergessen sein mochten.

Wir übergehen hier aus Gründen die ganze sogenannte Pastorale, die Gruppe des Berghem, Dujardin und Genossen.

Bevor vom einzelnen zu reden ist, muß derjenige große Meister vorgeführt werden, von welchem die meisten holländischen Maler und vorzüglich die Genremaler irgendwie direkt oder indirekt berührt und sogar bestimmt wurden, ähnlich wie die Belgier von Rubens, zwar ohne daß es ihnen schadete: Rembrandt (43).

Rembrandts Leben fällt in die Jahre 1606—1669. Er ist einer jener Einseitigen, welche beinahe nur eine einzige Eigenschaft in bisher nie geahnter Macht repräsentieren.

Zunächst ist er ein Porträtmaler ersten Ranges in Auffassung und Darstellung der Charaktere, weltberühmt auch im Kollektivporträt (44), dann aber der Maler des Lichts, der Reflexe, des Helldunkels, des runden Vortretens; ganz als hätte der oft neblige und selbst bei schönem Wetter umschleierte Himmel von Holland einer rechten Reaktion gerufen (45).

Dabei besaß Rembrandt im ganzen so viel lebendige Phantasie als nötig war, um das Geschehende wenigstens als solches hurtig zu verwirklichen. Aber er ist dramatisch nicht immer stark und oft kaum deutlich.

Was aber geschieht, überhaupt der Gegenstand als solcher, ist ihm offenbar ziemlich gleichgültig. Auch die normale Körperbildung weicht allen möglichen Mißbildungen und Zeichnungsfehlern; die Linienführung und Verteilung im Raum sind oft merkwürdig unschön; die Köpfe, für einen so großen Charakterdarsteller im Porträt oft abschreckend gemein und dürftig; die Trachten ganz nach dem Bedürfnis der Farbe oft ganz abenteuerlich zusammengesucht. Während Rembrandt als Sammler recht gut wußte, was normal und schön ist, büßt er als Maler sogar das Gefühl von den Grenzen des Empörenden ein.

Umsonst hat man in ihm erbauliche biblische Innigkeit finden wollen, während er eben kaum noch naiv ist. Seine häßlichen Engel, zumal die Fußgebärde des Entschwebenden auf dem Tobiasbilde (46) und vollends die abscheuliche Mißbildung der Christusleiche auf der Kreuzabnahme (47) und dergleichen mehr machen es unmöglich, ihn für erbaulich zu nehmen. Es fehlt ihm und der ganzen Schule das Patriarchalische; sie schlagen derjenigen Verbindung von Ehrfurcht, Gottesnähe und Einfachheit, die wir mit dieser Welt verknüpfen, ins Gesicht!

Die moderne Ueberschätzung, bis zum „Janus" der Chiffre RR (48): Rafael und Rembrandt = Vergangenheit und Zukunft = fleur et racine, ist ganz charakteristisch für die vorwiegende Tendenz heutiger Kunst, welche der höhern Ziele bar geworden, sich einbildet, die Erscheinung im Lichte sei alles. Zuletzt denken die Bewunderer wie Rembrandt selbst. Die Strafe dafür ist, daß sie den Rembrandt eben hierin doch nie erreichen. Wenn Licht und Farbe gar alles sein dürfen, so vermissen sie nichts mehr. Er ist der Abgott der genialen und der nichtgenialen Schmierer und Skizzisten.

Rembrandt strahlte nun seine einseitige, aber unerhört intensive Kraft über alles aus: weltliche Historie (49), Biblisches, Parabeln, Mythologisches, Genre, Landschaft, Porträt. Freilich wollte in seinen spätern Jahren offenbar niemand mehr von ihm gemalt sein, um nicht wesent-

lich als skizziertes Lichtproblem, als Mixtum aus Charakter und Lichtflecken weiterzuleben, und da malte Rembrandt meist nur noch sich selber, den er immer vorrätig hatte.

Als seine Genrebilder sind, abgesehen von den Radierungen, zu nennen: „La famille du bucheron" im Louvre; diese will eine heilige Familie sein; die zwei Philosophenbildchen im Louvre, auf denen die Wendeltreppen das Prius sind, und in das fabelhafte Licht paßte dann nur eine ruhige Figur; der Samariter (50); studierende Mönche (?); ein Kapuziner; ferner das Tischgebet (?), die Bibelleserin (?), der Unterricht (?), der Greis an einem Tisch mit Globus (?). Schließlich „La fiancée juive" (51), das in Licht und Farbe erstaunliche Werk wahrscheinlich seines letzten Lebensjahres, aber in der Anordnung null und im Inhalt — der Grund ist nur angedeutet — so unsicher, daß man es auch hat als Glückwunsch zum Geburtstag deuten können, ja als Verführungsszene, auch als Juda und Thamar.

Von Rembrandts unmittelbaren Schülern wandten sich nicht dem Genre zu, oder nur selten: Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Gerbrand van den Eeckhout (Salomon Koning war Schüler Moyarts), wohl aber Nicolaus Maes, von welchem eine Reihe höchst leuchtkräftiger, meist kleiner Bilder vorhanden sind, welche in geschlossenem Raum mit größter Kraft des geschlossenen Oberlichtes eine einzelne Gestalt darstellen: „la laitière, la liseuse, la couseuse, l'écouteuse, la rêveuse, l'ouvrière en dentelles", endlich das lebensgroße Bild des Mädchens im Fenster (52), vielleicht etwa gemalt als Vorarbeit für ein kleines Bild, und endlich Gerard Dow, welcher schon deshalb ein großer Maler ist, weil er vom Lehrer genau nur annahm, was ihm diente und soweit es ihm diente und seine wunderbare Eigentümlichkeit völlig bewahrte. Knecht geworden ist wenigstens von den Genremalern niemand; abgeschlossen aber hat sich auch niemand, ausgenommen etwa solche Unfähige, welche seither vergessen wurden.

In weiterm Sinne aber ist Rembrandts naher Einfluß noch sichtbar bei einigen der Fähigsten und Größten, bei Theodor de Keyser, der älter als Rembrandt war, bei Adriaen van Ostade, bei dem sonst italisierenden Thomas Wyk (sonst wohl Schüler Ostades) wenigstens stellenweise, bei Pieter de Hoogh, dem großen Maler von Stuben und Hausfluren, bei van der Meer, dem Genremaler, und völlig entzogen hat sich ihm wohl kein einziger; schon die Schüler der eben genannten wären ohnehin indirekt von ihm berührt worden.

Denn zu den Schülern und Nachahmern des Gerard Dow gehörten Jan van Staveren, der seine Eremiten imitierte, Slingelandt, Franz Mieris der ältere (53), Gottfr. Schalken.

Und ähnlich Ostades Schüler: Cornelis Bega, Dusart und in zweiter Linie, als bloße Nachfolger: Quirin van Brekelenkamp, Ary de Vois, Brakenburgh.

Ja Ostades Lehrer, der in seiner Art große Franz Hals, 26 Jahre älter als Rembrandt, zeigt doch in seinen spätern Werken dessen Einfluß (54).

Dagegen ging Brouwer, Schüler des Hals und Mitschüler Ostades, seine eigenen Wege, und so ist auch sein Schüler Jan Steen nicht sichtbar von Rembrandt berührt worden, was man seinen Werken auch recht wohl ansieht (55).

Von zwei ganz großen Meistern, Gerard Terburg und Gabriel Metsu, wird kein namhafter Lehrer genannt; jedenfalls verdankten sie dem eigenen unablässigen Studium der Natur das Meiste und ihrer innern Eigentümlichkeit das Beste. Terburgs (oder Dows?) Schüler war Netscher, Metsus bester Schüler Uchterfeldt.

Bei andern, die im Genre bedeutend wurden, wird nur ein Landschaftsmaler als Lehrer genannt. So war Berghem Schüler des van Goyen und des Johann Baptist Weenix und dann wieder Lehrer des Carl Dujardin und mehrerer anderer.

Namentlich hat Wynants berühmte Genremaler zu Schülern gehabt: Den berühmten und höchst fruchtbaren Philipp Wouverman, welcher vielleicht wieder Lehrer des Jan le Ducq wurde (56 a), und den Adrian van de Velde, welcher in einem kurzen Leben nicht nur eine Menge eigener Pastoralen schuf, sondern auch die Staffage in die Bilder der berühmtesten Landschafter hineinmalte, auch bei Ruysdael. Seine eigenen Schüler sind Dirk van Bergen, Simon van der Does und andere (56 b).

Das Was und das Wie des holländischen Genrebildes bilden für uns eine völlig authentische und vollständige Kunde über die Gattung und ihre Grenzen überhaupt, weil sich die ganze Entwicklung völlig naiv, ohne alle Einwirkung der Literatur und des übrigen Europa rein nach dem innern Trieb der damals ruhmvollsten Nation Europas vollzog, mit Kunstmitteln, welche kaum je mehr erreicht und nie mehr überboten werden können.

Zunächst war in der Nation ein Zug des derben Spasses, und dazu wirkte aus dem XVI. Jahrhundert, da es noch ein Gesamtniederland gab,

das Vorbild des Peter Brueghel; gleichzeitig lebt dieser Zug in Belgien bei Teniers dem Jüngern fort. Es ist das Volksleben, welches hier nie von der wehmütigen, sentimentalen oder pathetischen, sondern von der vorherrschend oder indifferenten lustigen Seite genommen wird, hauptsächlich in und vor dem Wirtshause, der Bude, der Barbierstube, und so weiter. Von irgend einer besondern Vorliebe und Zärtlichkeit für das „Volk" ist nirgends die Rede; es ist nur Substrat des Lebens. Es ist ferner das Leben der höhern Stände, meist in sehr einfacher Handlung, schließlich das Soldatenleben und das Hirtenleben.

Vor allem leitete ein richtiges Gefühl auf einen kleinen Maßstab; man empfand, daß solche Szenen, größer oder gar lebensgroß ausgeführt, viel weniger richtig wirken würden — ohnehin hatten auch die reichsten Besteller wohl eher enge Wohnstuben —, daß überhaupt der große Maßstab nur den idealen Gegenständen, das heißt solchen, die das Auge durch Gegenwart der Schönheit beruhigen, und dem Bildnis angemessen ist. Dafür ist bei manchen dieser Maler im kleinen Maßstab so viel Detail der Form mitgegeben, als heute selten an irgend eine Gestalt großen Maßstabes gewandt wird. Es ist ein Mikrokosmus. Ein Gerard Dow sollte den alten Jan van Eyck noch in der Miniatur überbieten.

Dieses kleine Feld aber wurde durch höchste Raumwahrheit (57) und durch eine oft unvergleichliche Schönheit des Lichtes und seiner Reflexe, durch Luft und Abtönung verklärt. Dies verbunden mit einer unendlichen Wahrheit der Gestalten und ihrer Bewegung bringt jenen Eindruck hervor, ähnlich wie der der Landschaft der großen holländischen Meister: als werde nicht sowohl diese oder jene Szene an sich, sondern ein Moment des Weltganzen dargestellt, welchen der Maler zufällig im Nu fixiert habe und ohne welchen unsere Kunde von der Welt unvollständig wäre. Dem Künstler ist der Anblick zur Vision geworden, und diese wirkt dann als Stimmung auf die Stimmung des Beschauers. Man empfindet die ausgezeichnetern dieser Bilder als Notwendigkeiten. Die Vergegenwärtigung des jedesmaligen Zustandes ist eine wahrhaft zwingende; der höchste Wille dieser Malerei ist das Mitlebenmachen. Und dies ist nur möglich, wenn der Maler selber seine Szene im höchsten Sinn mitlebt, wenn jene oben erwähnte völlige Intimität zwischen ihm und seiner Schöpfung eintritt. Statt dieses intimen Mitlebens geben uns die Neuern beständig brillante Sachen. Jenes Mitlebenmachen geschieht jedoch unbewußt; unmerklich, durch alle leisen Zauber der Kunst muß der Beschauer in dies Mitleben des Dargestellten hineingezogen werden.

Hiezu dient negativ das Nichtideale; denn diejenige erhöhte Form und Existenz, welche das Ideale heißt, kann man nicht mitleben und weiß dies. Daher ist auch die Schönheit, wo sie zur Geltung kommt, immer nur eine solche, welche man innerhalb des dargestellten Zustandes noch hoffen dürfte anzutreffen, die nationale holländische Schönheit, und auch diese kaum je in ihren höhern Bildungen; denn nirgends erscheint das leuchtende blaue Auge der Friesinnen.

Vor allem aber dient zu jenem Zauber das meist nur ganz mäßige Geschehen, der möglichst wenige dramatische Inhalt; denn das Mitleben stellt sich am leichtesten ein, wenn ein unmerklich vorübergehender, bescheidener Moment dargestellt wird, der sich kaum über einen bloßen Zustand erhebt. Der Gegensatz von dramatischer Malerei und Existenzmalerei in seiner ganzen prinzipiellen Schärfe ist hier aber nicht zu betonen; das Genre liegt oft auf der Grenze von beiden.

Wohl gibt es, von den Schlachtenbildern abgesehen, sehr heftig bewegte Szenen, besonders wilde Raufhändel in liederlichen Wirtshäusern; auf den Pfaden P. Brueghels, aber mit viel höher vollendeter Kunst, ging namentlich Adriaen Brouwer, zumal als er die zwei Bilder des Museums von Amsterdam malte: das letzte Stadium einer Orgie: singender und schnarchender Pöbel; ein heulendes Kind sucht seine vorn schlafende Mutter zu wecken — und das Messerziehen beim Kartenspiel: dem übrigen Gesindel wird bang, und es möchte Frieden stiften; der Typus des Drohend-Gemeinen ist vortrefflich gelungen. Schließlich das Bild in der Galerie Suermondt: Zwei Zänker und ein Vermittler, im Ton wie Rubens Kermesse. In solchen Bildern bei Brouwer und andern, auch besonders bei den Halbitalienern, wie Pieter van Laar und unter andern Isaak van Ostade, ist ein eigentümlich gesindelhaftes, lausig verkommenes Geschlecht dargestellt.

Brouwer und Isaak van Ostade schonen auch sonst den Beschauer nicht, so in ihren Zahnoperationen, wo die Umgebung aus Lachenden und Jammernden besteht, so in einem vorzüglichen Bild einer Fußoperation von Brouwer, der leicht das Verbinden hätte darstellen können; statt dessen gab er aber den wüsten Moment des Leidens. Oft, zum Beispiel bei Adriaen van Ostade, ist auch der Tanz in einer Bauernschenke sehr wild, und die Touren und Grimassen sind unglaublich, aber die Darstellung höchst meisterhaft. Auch wenn etwa der Wirt eingeschlafen ist, kann es in der Wirtschaft sehr kurios und unflätig zugehen (58).

Andere Male geht es ganz ruhig im Wirtshaus zu, und der Beschauer erstaunt, wie Bilder fast ohne irgend ein Sachinteresse ihn doch magisch fesseln können; Cornelis Bega malt etwa drei Diskurse zugleich, und der sonst so wilde Brouwer begnügt sich, Raucher darzustellen, ja in einem Meisterbilde (59) einen eingeschlafenen Raucher. Ostade (60) läßt einen der alten Stammgäste seine Geige stimmen, während das Licht durch eine Bogentür links und ein Fenster hinten beim Herd eindringt.

Wenn man aber sehen will, wie hoch die Magie beim bescheidensten Inhalt gehen kann, so zeigt dies der herrliche kleine A. v. Ostade der Galerie Hoop in Amsterdam: ein paar Trinker und Raucher in einem von drei verschiedenen Seiten beleuchteten Wirtshausraum, von wunderbarer Wärme und Wahrheit des Tons und der Luft. In Wirklichkeit würde man dies Lokal meiden, und bei Beschauung des Bildes sehnt man sich hin und findet die Holzbohlen der Decke herrlich. Gerade wie man so manche Gegend, welche in holländischen Landschaften dargestellt ist, meiden würde, während man sich von der Darstellung magisch gebunden fühlt. Eben so wunderbar wirken Licht und Luft in Ostades Bauernstube im Louvre, mit Mann, Frau und Kind; von dem Licht, das durch ein Fenster links kommt, geht das Spiel des Helldunkels durch das ganze Dachgerüst hinauf. Diese Bilder wirken im Licht viel schöner als Rembrandt. Man muß sich die Frage stellen: warum ist dieser und jener an sich geringe einzelne Anblick so anziehend, sobald er durch die Seele eines alten holländischen Zauberers hindurchgegangen ist? Stände es nicht in deiner Macht, die Welt auch so anzusehen? Freilich, wohl trifft uns etwa einmal ein Anblick der Wirklichkeit, selbst wenn er an sich wenig bedeutet, mit geheimnisvoller Gewalt; aber das Gefühl verliert sich wieder, und nur der große Künstler kann jene geheimnisvolle Intimität zwischen dem Auge und dem Geschauten dauernd festbannen.

A. v. Ostade liebt ein halbgeschlossenes Licht, auch wenn er seine Szenen, teils ruhige, teils bewegte vor das Wirtshaus verlegt, während sein Bruder Isaak in seinen Halten oder Gelagen vor dem Wirtshaus das freie Tageslicht vorzieht. Das Licht ist bei Adriaen vollkommen auf der gleichen Höhe wie bei Rembrandt, nur ist die Wirkung seiner Interieurs viel heller und anmutiger.

Adrian ist auch etwas edler in den Formen als Isaak; der Typus seiner Leute ist nicht immer der des Gemeinen, sondern des Gutmütig-Verkümmerten; es ist eine gedrückte, durch die Mühen des Lebens kleinlich gewordene Gemütlichkeit. Draußen, etwa zwischen zwei Bäumen, an-

gelehnt an eine Plankenwand oder im Schatten von etwas Weinlaub, sitzen sie, und wenn ein fremder Geiger mit seinem Büblein kommt (61), so hören sie nachdenklich zu. Bei seinem Schüler Dusart, der so oft für Ostade genommen wird, stehn die Leute sowohl draußen als drinnen im Hause am Fenster (62) und lachen, weil ein abenteuerlicher Geiger draußen zugleich tanzt und das Büblein ihm nachtanzt und diesem nach wieder ein kleiner Hund auf den Hinterfüßen.

Allein dies sind doch alles nur mäßige Witze und ein gewisses allgemeines Kapitel von Humor, und das Genrebild soll ja doch pikant sein und womöglich eine komische Pointe haben?

Ein Maler hat hierin für alle gesorgt und ist der Bewunderung aller derjenigen gewiß, welche den Witz und die Anspielung für die Seele eines Genrebildes und die größere oder geringere Häufung von Witzen in einem Bilde für dessen Wertmesser halten:

Jan Steen (63), geboren um 1625 zu Leyden, Schüler des Ostade und van Goyen, lebte meist in Delft und ist 1678 gestorben. An Schule fehlte es ihm nicht, und er hat etwa stellenweise die höchsten Vorzüge des niederländischen Genrebildes einmal erreicht; er kann miniaturfein sein, die Farben stimmen und Licht und Luft darstellen. Ferner hat er in hohem Grade die wirkliche Komik, und wenn diese eine wesentliche Sache der Genremalerei wäre, so stände er ja allen weit voran. Er kennt eine reiche Gamme von Charakteren: dicke, stumpfe Respektspersonen, abgelebte Liebhaber, absurde Schwätzer, heitere Taugenichtse, hübsche Mägde, kräftige, ungenierte Kinder, samt Gefolge von Trinkern, Musikanten, Bauern und Gesinde, hie und da schlaue Doktoren bei jungen Damen.

Und dies alles setzt er in eine Fülle von Beziehungen, die der Beschauer teils leichter, teils schwerer errät und die zusammen in hunderten von Bildern die Gesamtkomödie des damaligen holländischen Lebens ausmachen. Es ist leicht, oder doch für Moderne einladend, den Inhalt der einzelnen Bilder auf das weitläufigste zu beschreiben und zu kommentieren, wie Lichtenberg mit dem sachlich noch weit überfülltern Hogarth getan hat. Aber Hogarth fällt durch seine Zettel und Beischriften wieder ins Mittelalter zurück.

Wenn die Schicklichkeit protestieren will, so rechtfertigt Jan Steen sich durch Berufung auf seine moralische Tendenz, womit im XVII. Jahrhundert Kunst und Poesie auch das Unerhörte durchschmuggelten. In seiner berühmten Bordellszene ist oben an der Wand

ein Blatt befestigt, gerade über dem Kopf des alten Wüstlings, mit Eule, Lichtstock und Brille und den Worten: Was helfen Licht und Brill, wenn die Eul' nicht sehen will! Aehnlich macht es Jordaens, ein Jan Steen im großen, der lateinische Moralsprüche zu seinen Kotzenden malt.

Wir können Jan Steen jedoch im ganzen übergehen, weil er in den inhaltsreichsten Bildern das Ziel des Genrebildes verfehlt und zwar gerade in den berühmtesten und teilweise sorgfältigsten: das Mitlebenmachen. Es rächt sich an dem Künstler die Unersättlichkeit, welche noch einen komischen Zug und noch einen hinzufügt und die Bilder enorm überfüllt. Die Folge hievon ist, daß der Beschauer schon an die Möglichkeit der gehäuften Witze nicht mehr glaubt und die Stimmung verliert; andererseits verliert der Maler seine Stimmung, nämlich die koloristische, und das Bild ist kein Bild mehr. Der Witz ist es, welchen man anfangs bewundert, dann rasch auswendig lernt und bald ermüdend findet. Schon ein Witz sprengt die Stimmung, und vollends ein Haufe von Witzen. Wozu auch nur der kostbare Luxus von Kolorit und genauer Ausführung? Wenn man schon durch den Beifall der Lacher gedeckt ist? Ein derber Holzschnitt, eine effektreiche Radierung täten ganz denselben Dienst (64). Nur die Sachknechtschaft der meisten Beschauer erklärt den Ruhm Steens schon in seiner Zeit, während ganz deutlich die Kunst genau ebensoviel verliert als der Witz gewinnt. Und dieser Antagonismus ist ein allgemeiner und gilt für alle Zeiten. Jeder anspruchsvolle Inhalt setzt den künstlerischen Gehalt eines Genrebildes in Gefahr.

Weit die künstlerisch besten Bilder Steens sind die fast oder ganz witzlosen, wo er sich rein auf seine Kraft als Maler angewiesen sieht: die Trictracpartie (65), eines oder das andere Exemplar der kranken jungen Dame mit dem Doktor (66) und dergleichen. Aber dann sogar bleibt er doch nur zweiten Ranges. Denn Dow und Terburg, denen er hie und da nachzugehen scheint, hat er freilich nie erreicht. Und auch den guten Bildern geht es nach, daß er zum Beispiel von der Gewöhnung des Grinsens her keinen normalen Mund mehr malen konnte. Seine geringen Bilder sind eben so zahlreich als sehr gering.

Es ist der Ruhm des damaligen Hollands, daß die wichtigern Besteller nicht dieser Richtung wesentlich anheimfielen (67).

Die bescheidenen Themata, die leisen, herrschen vor und ziehen den Beschauer oft traumhaft in die dargestellte Existenz hinein. Als solche Themata sind anzuführen: die Einzelfigur, ganz oder auch nur

Halbfigur innerhalb eines Fensters, wobei hier einstweilen abzusehen ist von Terburg, Dow, Metsu, und nur zu erwähnen sind die einfachen Bildchen eines A. v. Ostade: Mann mit Blatt, Mann mit Krug, der Raucher, der Notar in seinem Bureau einen Brief lesend — eines Brouwer: der Mann in der Nachtkappe am Pult federschneidend: diese Bilder sämtlich im Louvre, — die überschätzten Einzelfiguren des Delft'schen Meer: Briefleserin, Briefschreiberin und ähnliches, — die delikaten Dreiviertelsfiguren oder ganzen Figuren des Ary de Vois, besonders der Geiger mit dem Römer, völlig weingrün, in zerrißnem schwarzen Seidenwams, wehmütig komisch (68) — die alte Frau in einer Reihe von Bildern des Nic. Maes, der dies Thema mit nie erschöpfter Begeisterung variierte; ein leiser Zug mehr als sonst tritt in der Bibelleserin des Brüsseler Museums hervor; sie sitzt in rotem Oberkleid in einem Lehnstuhl, bei ihr ein Teppichtisch mit Büchern, in einer Nische ein Niobekopf, noch mit in der Lichtmasse begriffen (waren etwa ihre Kinder gestorben?) (69); die Arbeiterin: die welche Faden abhaspelt, dann die Spitzenklöpplerin und andere; dann das Bild der Mutter mit einem oder mehreren Kindern, niemals in einem Moment der Innigkeit, sondern ganz so wie die Leute immer sein können, daher auch überzeugend und nie ermüdend; die innere Güte versteht sich von selbst. Es sind Existenzen, nicht Augenblicke; dies ist hier stark zu betonen; die aktive Gemütlichkeit sowenig als der Witz kann der Lebenskern des Genrebildes sein; man lernt sie ebenso auswendig und wird sie ebenso müde wie diesen. Zu jenen bescheidenen Themata gehört auch ein Bild des Slabbaert (70), auf dem die Mutter den zur Schule gehenden Kindern das Brot zuschneidet. Ganz vorzüglich ist hierin Quirin van Brekelenkamp (71): zum Beispiel mit einer sitzenden Mutter, die einem vor ihr stehenden Kind den Brei einstreicht und völlig in dieser gesetzlich-langweiligen Funktion aufgeht, ein Bild, das dem G. Dow nahe steht (72); ferner mit der sitzenden Spitzenklöpplerin, zwei spielende Kinder um sie und ein Säugling in der Wiege; am Fenster steht ein Tisch mit Essen, hinten rechts erhebt sich ein großer Kamin. Auch spielende Kinder allein, etwa mit Katze und Mausefalle und anderm malten sowohl Brekelenkamp als van Tol, Nic. Maes und andere vorzüglich. Es sind immer gesunde und hübsche, nicht gerade schöne Kinder, aber stets absolut naiv, ohne alle Koketterie gegen den Beschauer.

Schließlich wären die Kinder in der Schule zu erwähnen: Zwei herrliche Bilder des A. v. Ostade im Louvre: die kleine Dorfschule, wundervoll vom Bodenreflex aus beleuchtet, und dann (73) jene gemütliche

Anarchie, klar und licht bis ins Ferne; vorn fällt ein Hauptlicht von links ein, hinten wirkt ein Fenster von rechts. Beide Bilder sind im Grunde erfreulicher als das Kunststück des G. Dow im Museum zu Amsterdam, wo die Schule bei Nacht von vier Lichtern erhellt wird.

Das Bild einer ganzen Familie, meist Porträts, wird von großen Künstlern so behandelt, daß das schönste freie Kunstwerk vor uns zu stehen scheint, ähnlich wie bei den besten Doelen- und Regentenstücken.

Schon der alte Gerritz Cuyp malte halbgroß die Familie des Malers Troost (74), im Freien, gegen einen Nachmittagshimmel, in den Trachten wenig anders als weiß, braun oder grau und schwarz, alles kluge und glückliche Leute, mit Wägelchen und Rappen und Ziegenbock. Andere herrliche Familienbilder rühren her von Th. de Keyzer, von de Musscher (75), Schüler von Metsu und Ostade, welcher statt der Stille eine ungezwungene Rede und Aktion eintreten läßt. Im Louvre sieht man neben zierlichen Familienbildern aus der vornehmen Welt von Franz Mieris und Slingelandt das Wunderwerk des A. v. Ostade, welches ihn selber und seine Familie in einem behaglichen, künstlerisch verzierten Zimmer vorstellt; die acht Kinder sind den Eltern aus dem Gesicht geschnitten, und schon die Eltern, welche traulich die Hände in einander haben, gleichen einander. Kein neuer Maler könnte mit diesen zehn Personen das geringste anfangen. Es ist die höchste Schlichtheit bei höchsten Kunstmitteln, besonders in der Klarheit der Farbe. Dann ist an das schöne Bild (76) zu erinnern, welches Adr. van de Velde mit seiner Familie im Freien vorstellt. — Das Erstaunlichste aber leistet vielleicht ein Familienbild des Jan van der Meer von Delft in der Wiener Akademie: Die Eltern befinden sich mit erwachsenen Kindern oder Verwandten in einem Gärtchen, offenbar zwischen den Häusern, an irgend einem Nachmittag; der Beschauer ahnt, es könnte langweilig gewesen sein, und ist doch auf das höchste von dem Bild interessiert; das Bild ist kurzweilig! Man kommt nicht damit durch, daß man sagt: es sei eben schade um die Kunst, daß sie diesmal keinen kurzweiligern Moment und keine hübschern und keine bunter gekleideten Leute habe darstellen dürfen, denn der nachdenkende Beschauer wünscht sie gar nicht anders (77). Der Reiz schöner Einzelformen, die man ja bei Rafael immer haben kann, käme ja gar nicht in Betracht neben derjenigen Magie, durch welche Van der Meer uns zum Mitleben zwingt.

Endlich stellt der Maler nicht selten sich selbst in seinem Atelier dar oder auch einen Kollegen; so Ostade (78) sich selbst mit Gehilfen und

Farbenreiber, Ary de Vois (79) wahrscheinlich den Pynacker; ja Craesbeke (80) entwickelt aus dem Motiv eine offenbar ironische Genreszene; er muß unter Musik und Aufwartung einen pausbackigen, jungen Herrn porträtieren, welcher Bediente hinter seinem Stuhl stehen hat und sich als Kenner, ja vielleicht als Dilettant gebärdet, indem er mit einem Pinsel spielt; der Maler lächelt; es ist wohl sein bestes Bild. Die Selbstporträts der Maler als isolierte Einzelfiguren sind hier zu übergehen, obwohl es Leute von hohem Rang darunter gibt: Gerard Dow, Terburg als Bürgermeister von Deventer (81), in ganzer Figur und andere. Eine Gesellschaft von namhaften Malern, welche samt einigen Gattinnen bei Ostade zu Gaste sein sollen, glaubt man zu erkennen in dem schönen Bilde des, wie es scheint, hollandisierten Belgiers Tilborg (82).

Ueberhaupt weiß man von diesen Holländern meist recht wohl, nicht bloß, wie sie aussahen, sondern auch wie sie sich in aller Unbefangenheit gebärdeten, wie sie das Glas hoben, die Frau führten und den Hut trugen, während ihre Lebensumstände meist überaus dunkel oder durch erlogene Anekdoten entstellt sind.

Aber auch jeder andern Tätigkeit oder Existenz, welche dem Hauptgesetz des holländischen Genrebildes, dem Mitlebenmachen, sich auf anmutige Weise fügt und ein anregendes Problem in Charakter, Räumlichkeit, Luft und Licht gewährt, tun die Maler ihre Ehre an.

Jeder Tätigkeit oder Existenz? Doch nicht! Es gäbe eine lehrreiche Subtraktionsrechnung, wenn man fragte, welche naheliegenden Sujets sie übergangen haben? Warum ist zum Beispiel kein Comptoirbild vorhanden, während Qu. Messys doch dergleichen gegeben hatte und auch anderswo dergleichen vorkommt? Auch ist das ganze Schifferleben nie gemalt worden. Und was sich heute so recht breit als „Volks"leben gibt, kommt hier erst recht nicht zur Darstellung.

Vor allem sind die Szenen von Kauf und Verkauf im kleinen, nicht das Marktgewühl, zahllos, sei es im Freien, wie der Fischhandel, die Gemüsehändlerinnen und Obsthökerinnen, oder in geschloßnem Raum, wie die Spezereiladen.

Die Fische, ihr Preis, ihre Qualität sind hier ein Lebensinteresse. Jan Steen gründet ein drolliges Bild (83) auf den ersten Häring der Saison: ein Kerl bringt tanzend das Tier samt zwei Zwiebeln zu einer Familie herein, welche eben zum Essen bereit ist. Dann wird der Fischmarkt gemalt, unter andern von Zorgh (84).

Von Metsus Hauptschüler Uchterfeldt stammt das vorzügliche Bild, da von der Gracht her ein grüßender Fischer einen schönen Fisch in den Hausgang (85) bringt, wo ihm eine Dame Bescheid gibt; sie hält ein Mädchen an der Hand, das einen kleinen Hund neckt; draußen vor der Tür an der Stufe befinden sich zwei spielende Bettelkinder; das Bild aber wäre schon vorzüglich, auch wenn es nur den Hausgang und die Gracht vorstellte (86).

Ferner werden die Fruchthändlerinnen im Freien oft und trefflich gemalt, so von Brekelenkamp (87), aber mit höchster Schönheit in dem Bilde des Metsu im Louvre, wo außer Rettichen auch Geflügel und an einem Nebentischchen Schnaps verkauft wird, und außer dem Hader zweier Hökerinnen auch eine Liebeserklärung stattfindet, alles unter den Boomjes einer Gracht, für Metsu schon ein sehr inhaltsreiches Bild.

Das weitere Schicksal der Lebensmittel entwickelt sich dann in der Küche, welche, wie bei Teniers, das malerische Problem einer Zusammenstellung weniger, oft kaum zweier Personen, der Köchin und eines Bübleins, mit vielem Detail von Vorräten und Gerätschaften unter der Waltung eines geschlossenen Lichtes verwirklicht. Doch wird auch wohl ein Konzert in der Küche dargestellt.

Dagegen verwandelt sich die Darstellung des Alchimisten in dem aufgeklärtern Holland, das sein Gold den Geschäften verdankt, in einen Apotheker. Ein gutes Bild, mit Rembrandtscher Lichtwirkung, stammt von Tho. Wyk (88); da schreibt der Apotheker an einem Pult, und ein Knabe bringt eine Casserole.

Den Quacksalber fürs Volk behält man bei; Ostade malte dergleichen. Von seinem Schüler Dusart befindet sich ein Quacksalber im Museum von Amsterdam, nicht einmal mit der Miene eines grellen Marktschreiers, sondern eines gemütlichen, armen Teufels.

Und Brekelenkamp malt einmal (89) eine Schneiderboutique, ohne irgend einen spaßhaften Zug; höchst wahrscheinlich ist bloß das Lederkoller, das eine Magd abholen will, nicht fertig geworden; dabei ist es ein vorzügliches Bild, ebenso wie seine zwei Nähterinnen (90), welche fast ganz gleich gekleidet nebeneinander sitzen; an der Wand hängt ein männliches Porträt und eine Landkarte. Die einfache Lebenswahrheit und die Behandlung des von links kommenden Lichtes machen das Bild zu einem Kleinod.

Die Volkstrachten des damaligen Hollands, abgesehen von den oft prächtig geputzten jungen Leuten der reichen Klassen, — Dirk Hals

malte öfter ganze Gesellschaften und Feste in solchen flotten Trachten, — sind immerhin malerischer als die jetzige allgemeine Tracht, und auch das bereits durchgehende Schwarz und Grau der ehrbaren und gesetzten Leute hat wenigstens noch den übergeschlagenen weißen Kragen, die Manschetten und das lange Haar für sich, welches freilich nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts plötzlich der langen Perücke Platz macht, und zwar so, daß man noch oft im Zweifel ist. Das Uebrige tat eine wirklich allgemeine Kunsthöhe, mag es mehr Schule, allgemeiner Schulbesitz oder mehr unablässiges Studium der Natur und ihrer Erscheinung in Luft und Licht gewesen sein.

Lingelbach, von Frankfurt, gebildet in Holland, Frankreich und Italien, später meist oder beständig in Holland, etwa in der Nähe des Adr. van de Velde und Wouverman, gibt in seiner großen Ansicht des Dam zu Amsterdam (91) das wahre Ensemble der damaligen Erscheinung der Leute von Amsterdam, von Vornehmen und Behörden bis auf die Lastträger, bis auf Türken und Levantiner; zugleich aber gewährt er als Maler das Bild einer mittlern, tüchtig geschulten, in Anordnung und Bewegung degagierten Kraft, welche sich scheinbar nur braucht gehen zu lassen, um in jener Zeit Erfreuliches zu schaffen, und in einzelnen Momenten an die Trefflichsten reicht. Man bewegt sich heute noch nahezu zwischen denselben Baulichkeiten; aber was würde ein jetziger Maler aus dem heutigen Volksgewühl des Dam machen können? Selbst wenn die jonische Börse nicht dastände? Und wo wäre jetzt auch nur ein Lingelbach? Seine halbitalienischen Genrebilder mit ihrem Hintergrund phantastischer Seehäfen, Ruinen und ähnlichem mögen auf sich beruhen bleiben als ein Genre bâtard, obwohl Treffliches darunter ist, wie der römische Zahnarzt zu Pferde (92), das Jagdrendezvous bei einer Fontaine (93). Aber das holländische Volksleben und auch das Gewühl, das er nicht fürchtete, verdankt ihm noch weitere vortreffliche Verewigungen: Carls II. Abfahrt von Scheveningen, die Düne bis in die weiteste Ferne voll Volkes, die Ceremonie selbst im fernen Mittelgrund, vorn locker extemporierte, aber höchst lebendige Volksgruppen, im Museum von Haag. Ebenda: Ein Reiteraufmarsch am Strande zwischen Volksmassen, die hundert Köpfe noch sehr ausgeführt; offenbar geht alles zu Ehren eines Herrn vor, der aus seiner Kutsche grüßt; mehrere Reiter schießen zum Vivat ihre Pistolen in die Luft ab. Da man von diesen glücklichen Malern noch nicht das „Pathetische“ solcher Momente verlangte, konnten sie mit ihren Aufgaben fertig werden.

Die kriegerische und gewaltsame Seite des Lebens kommt in der holländischen Kunst nur sehr eigentümlich bedingt vor. Pathetische Darstellung der eigenen Großtaten liebte man, wie gesagt, nicht; für prächtig geputzte halbmilitärische Aufzüge sorgten die Doelen-Stücke. Hier, wo die Bewegung zum Mitlebenmachen gehört, wissen die Holländer auch das wildeste Feuer unter Umständen walten zu lassen. Sodann beruhte der eigentliche Stolz Hollands auf der Flotte, während die meist geworbene Landarmee weniger beliebt war.

Und nun scheint es, daß, was aus der Welt des Krieges und der Gewalttat überhaupt vorkommt, ausländische, nichtholländische Szenerie um sich habe, aus dem nahen Belgien, einem beständigen Schlachtfeld, oder aus dem Deutschland des 30jährigen Krieges, — Terburg malte ja dessen Abschluß, den Friedensschwur von Münster —, ja aus Italien. Oft bleibt es zweifelhaft, ob man es mit militärischen Streifkorps oder mit Räubern zu tun hat.

Die einzelnen besonders häufig dargestellten Momente sind: die Wachtstube mit Spiel, Trunk, Liebschaft; die Brandschatzung, auch jammernder, vornehmer Leute, sei es im Freien oder in einem geschloßnen Lokal, etwa einer öffentlichen Halle einer eroberten Stadt oder in einer ruinierten Kirche — die Holländer, als sie sich dergleichen von le Ducq und andern malen ließen, ahnten wohl nicht, wie nahe ihnen ein 1672 bevorstehe; — das Lagerleben in seinen verschiedenen Augenblicken, die Reiter und Rosse, das Treffen selbst, der Ueberfall des Dorfes und die Plünderung; auch Bauern, welche die Plünderer überwältigen (94).

Die Wachtstube gibt die bunte, oft prächtige Tracht, das ungebundene, oft sogar schrankenlose Leben wieder, in einem oft absichtlich unheimlichen Lokal von prächtiger Lichtwirkung; es wird auch wohl Raub verteilt und um Raub gespielt; daneben beteiligen sich etwa weibliche Raubvögel. Dabei stellte sich die Aufgabe, sehr viel Geräte, Waffen und anderes in einer Harmonie mit den Menschen zusammenzufassen.

Bei den Brandschatzungsbildern bleibt es zweifelhaft, ob der Maler den Beschauer rühren will oder ob er nicht höchst unbefangen und objektiv sein Stück Weltbild malt, weil er muß. Gerade diese Herzlosigkeit, oder wie man es nennen mag, gönnt dem Maler die volle künstlerische Freiheit und Wahrheit. Man hätte ja nicht nötig gehabt, solche Szenen zu malen; es muß eine innere Nötigung in den Künstlern gelegen haben.

Auch beim Ueberfall von Dörfern gilt dasselbe; es ist eine bestimmte, wenn auch furchtbare Lebensäußerung an sich; man erfährt ja auch nie, welches Dorf gemeint ist und in welchem Kriege es gelitten hat. Solche Schilderungen enthalten die Tragödie des Genrebildes.

Ja im Amsterdamer Museum hängt ein Bild von Wouverman, ein mörderischer Kampf nur zwischen Bauern, ganz entsetzlich, in einem Dorf an einem steilen Ablang; rechts im Mittelgrund machen sich drei Reisende zu Pferde fort.

Dann wird das Lagerleben dargestellt, bei Wouverman meist als Szenerie für Reiter und Roß benutzt, zum Beispiel in der wundervollen Szene (95) vor einem Marketenderzelt: der Moment ist erfaßt, da zum Aufsitzen geblasen wird und noch dies und jenes vorgeht. Als gewaltig fruchtbarer Maler ist er freilich sehr ungleich; dazu gelten Arbeiten von seinem Bruder Peter Wouverman, von Schülern und Nachahmern als die seinigen. Aber es gibt kleine, sogar flüchtig gemalte Reiterbilder von ihm, und wäre es nur eine Ordonnanz, welche an Wahrheit von Mann und Roß, an schöner Stimmung zur Luft und Landschaft von höchstem Reize sind (96).

Schließlich sei vom Schlachtbild die Rede. Diese glückseligen holländischen Meister sind, einzelne bestimmte Bestellungen ausgenommen, frei von aller pathetischen Verherrlichung eines einmal wirklich Geschehenen, und vollends von militärgeschichtlicher Exactitude, hierin ganz ähnlich ihren italienischen und halbitalienischen Zeitgenossen Bourguignon, Cerquozzi, Salvator Rosa. Sie feiern das Aufeinandertreffen als solches, daher weniger die eigentliche Schlacht als das Scharmützel, das Getümmel, wobei ihnen der kleine Maßstab genügt. Sie brauchen ja nicht bestimmte Persönlichkeiten und Porträtähnlichkeiten hervorzuheben; und nicht nur vom Porträt sind sie frei, sondern auch von der Uniform und vollends und hauptsächlichstens vom historischen Pathos, welches so vergänglich und ermüdend ist wie der Witz. Man erfährt nie, wer die beiden Parteien sind; völlig parteilos kann sich der Maler der Sache, nämlich der künstlerischen Aufgabe, hingeben. Und diese ist bisweilen das vollkommenste Feuer von Mann und Roß, Schwerthieb und Pistolenschuß. Und in stets neuer Wendung kommt dann immer wieder das herrlichste Thema des Reiterkampfes zur Darstellung: der von Lionardo ererbte Kampf um die Standarte.

Bei größern Schlachten und vollends bei etwas vergrößertem Maßstab genügt dann selbst Wouverman viel weniger; seine bewunderte

Schlacht im Museum von Haag steht neben manchen kleinern Bildern selbst anderer Maler zurück. Auch wenig genannte Maler sind ihm dann überlegen, so Asselyn in einem herrlichen Reiterüberfall des Museums von Amsterdam.

Das Schönste der ganzen Gattung ist vielleicht der Berghem im Museum von Haag, fast quadratisch: der Reiterkampf in einer Felsschlucht mit Wasserfall, wie etwa Dazio Grande, unvergleichlich an furchtbarer Bewegung, Glut der Farbe und phantastischer Lichtverteilung; man weiß auch hier nicht, wer die beiden Parteien sind, wer sie anführt und warum sie kämpfen; dafür aber blieb das Bild ein großes Meisterwerk. Im Gegensatz dazu steht die Kümmerlichkeit des Militärisch-Genauen bei dem Brüsseler Van der Meulen, der überdies im Vordergrund oft die Kutsche Ludwigs XIV. und bloße Militärzeremonien darstellen muß.

Wouverman ist dann in seinen friedlichen Bildern, wo das Pferd immer die Hauptrolle spielt, so verschieden als möglich; es gibt Bilder, wo es ihm mit der Situation vollkommener, erschöpfender Ernst ist, abgesehen davon, daß vieles nur auf den Verkauf gemalt scheint; doch sind alle sorgfältigern Bilder des Wouverman fein durchgestimmt. Daneben gibt es aber andere, wo er eine gemischte, halb italienische, halb nordische Szenerie zusammenstellt und Bäume, Fernen, Baulichkeiten, Himmel, Erde und Wasser und im Grunde auch die Menschen zur Bewegung und Farbe seiner Pferde stimmt. Diese Gegenden, Vorgänge, Menschen gehören eigentlich nicht zusammen; der Meister aber bringt eine schöne, täuschende Dekoration damit hervor und macht uns den Moment glaubhaft.

Er malt das Warten vor dem Ausritt zur Jagd — es ist vornehme Gesellschaft — als Morgenbild, den Jagdhalt als Abendbild, obgleich (97) auch ein sehr vorzüglicher Jagdhalt im Schatten von Bäumen des Morgens vorkommt, wobei der Schimmel einen wahren Liebesblick von der Sonne bekommt. Merkwürdig ist, daß er nie das Jagen selbst, die Erlegung des Tieres darstellt. Andere Male werden Rosse gebändigt und vorgeritten, in die Schwemme geführt, und wenn sie ausschlagen und etwa eine Orangenhökerin umwerfen, so rührt dies den Maler offenbar nur wenig (98). Uebrigens ist bei Isaak van Ostade das Pferd, wenigstens der Gaul, ebenso trefflich lebendig als der vornehme Schimmel und Rappe bei Wouverman.

Nun würde das sogenannte Konversationsstück folgen, das heißt die Darstellung von Szenen und Existenzen der vornehmen Welt, welches einst bei den Franck zuerst eine eigentliche Gattung geworden und von Rubens mit hoher Freiheit und Meisterschaft gepflegt worden war.

Allein die drei großen Meister desselben, Gerhard Terburg (geboren 1617), Gerhard Dow (geboren um 1613) und Gabriel Metsu (geboren 1630), von welchen wir vielleicht Terburg den höchsten Kranz reichen würden, mit ihren nächsten Schülern und Nachfolgern Slingelandt und Franz Mieris (geboren 1635) und dem Schüler des letztern, Caspar Netscher, bilden auch für ihre übrigen Sujets so sehr eine Gruppe für sich, daß ihre Besprechung überhaupt bis hieher verschoben werden mußte. Ihre Darstellungsmittel sind nämlich eigener Art, abgesehen vom sichersten Besitz aller übrigen Mittel der ganzen sonstigen Kunst.

In Licht und Luft konnten sie einen Rembrandt und Ostade eben nur erreichen, nicht überbieten. Wohl aber hoben sie die täuschende Darstellung des Stofflichen vermöge einer miniaturmäßigen Behandlung auf eine höchste Höhe. Zwar Rembrandt weiß mit seiner breiten Behandlung den Eindruck von Sammet, Seide, Damast, Linnen, Pelz, Goldschmuck und anderm (99) wunderbar zu geben, ohne daß man in der Nähe etwas anderes als derbe Farbenflecke und Pinselstriche erkennt. Diese Maler aber gingen den entgegengesetzten Weg; sie nahmen von Rembrandt direkt oder indirekt die Behandlung von Licht und Luft, fügten aber die Wahrheit im kleinen hinzu und fanden ein Publikum von Bestellern, welches solche Ausführung begehrte und hoch bezahlte. Das von ihnen dargestellte vornehme Leben gab den Anlaß zur Darstellung der Stoffe: der weiße Damast, die Seide, der Pelzbesatz, der Sammet, das feine Linnen. Aber sie dehnten diese Behandlung dann auf alles aus, behandelten auch die Gestalten aus dem Volk so und malten an dem alten Mütterchen oder am Eremit jedes graue Härchen und jede Runzel besonders, ohne doch dabei die wunderbare Haltung des ganzen einzubüßen, welches sonst die Gefahr der Miniaturmaler ist. Diese Bilder sind — freilich nur die unberührten! — herrlich auf fünf Schritte Entfernung und halten doch dabei die Loupe aus. Man frägt: von welches Tieres Haaren die Pinsel mögen gemacht gewesen sein? Aber man sollte nach dem untrüglichen Künstlerauge und nach der ewig sichern Hand fragen. Auch die emsigsten alten Flandrer sind hier weit überholt.

Hier vor allem aber wird es handgreiflich, wie wenig der Witz die Seele oder Lebensbedingung des Genrebildes ist. Hundertmal genügt

diesen Meistern der allereinfachste und alltäglichste Inhalt, um ein unsterbliches Werk darauf zu gründen. Dabei ist es höchst bedeutungsvoll, daß Maler von solchem Aufwand der Darstellung so schlicht in der Empfindung bleiben konnten. Ihr Gegenstand ist irgend eine einzelne Figur im gewöhnlichsten Beginnen; und wenn es unter den Bildern von zwei oder mehrern Figuren solche gibt, welche einen grellen Witz oder eine Anzüglichkeit darstellen, wie etwa bei Terburg (100) oder bei F. Mieris (101), so hat man in andere Bilder dergleichen erst hineinlegen müssen (102). Als stellten die feinern Konversationsstücke weniger das Monde als das Demi-monde vor, und als hätten die reichen Holländer nicht höchst wahrscheinlich sehr viel schönere Courtisanen gehabt als was hier vorkommt!

Den Herren Kommentatoren ist eben, wenn das große Kunstwerk ihre Phantasie in Bewegung setzt, das Herausfinden von sachlichen Bezügen, an die der Maler nicht gedacht hat, nicht abzugewöhnen, und sie ruhen nicht, bis sie in einen Dow oder Mieris einen Jan Steen hineininterpretiert haben. Statt ein für allemal einzusehen, daß dem Genrebild höchsten Ranges mit seiner Bestimmung, „dem magischen Mitlebenmachen", der leiseste Inhalt nicht nur genügt, sondern geradezu der angemessenste ist. Es ist eine ewige Ehre für das alte Holland, daß die reichen Besteller von diesem Gefühl offenbar durchdrungen waren. Außerdem gehört freilich dazu die absolute Unbefangenheit der Gestalten und ihres Tuns; sie wissen nicht, daß der Beschauer sie sieht und daß der Maler sie sah. Erst Mieris wirkt etwas absichtlicher. Heute kann der Genremaler sein Glück nur noch mit dem Witz oder mit einer gewöhnlichen wohlfeilen Gemütlichkeit machen, welche die Holländer ebenso verschmäht haben wie den Witz.

Dem Inhalt nach malt Dow vorherrschend bürgerlich, Metsu und Mieris vorherrschend vornehm, Terburg hält etwa die Mitte.

Anzufangen ist mit dem Einfachsten und Alltäglichsten; die Kostbarkeit der Ausführung machte schon einzelne Figuren und spannengroße Bildchen zu Juwelen; es sind auch Themata, welche gleichzeitig von andern in derberm und flüchtigerm Stil behandelt wurden. Man sieht wieder, wie unabhängig die Kunst von ihren Gegenständen sein kann und wie sehr vielmehr es auf das Wie, als auf das Was ankommt.

Terburg (103) malt eine schreibende junge Dame, ohne alle Nebengedanken, nur ans Schreiben völlig hingegeben, ohne daß es ein Liebesbrief oder sonst etwas Pikantes zu sein braucht (104). Noch angelegentlicher

ist ins Schreiben und Nachsinnen versenkt die Dame des Mieris (105) im gelbseidnen Ueberwurf; neben ihr ruhn eine Laute und ein meisterhaftes, schlummerndes Epagneul; ein Diener wartet; weiterhin öffnet sich ein Durchblick in eine Halle. Die Dame ist weder schön noch pikant, und doch erregt das Bild das höchste Interesse. Oder Terburg (106) malt eine Dame in Frostkapuze, welche Orangen schält; ein Kind schaut zu, ob es etwa davon bekommen wird; aber anstatt bei wohlfeilem Anlaß mütterliche Innigkeit an den Tag zu legen, bleibt die Frau völlig in ihr Orangenschälen versunken. Metsu (107) legt in eine apfelschälende Köchin, neben welcher ein toter Hase liegt, einfach den Ernst ihres Geschäftes. Und die junge Frau (108), welche mit einem Weinglas in der Hand an einem Tische sitzt, zeigt nur ein gemütliches Lächeln. Terburg (109) gibt einem jungen Soldaten, der im Hof eines Wirtshauses sitzend seine Pfeife anzündet, keinen weitern Ausdruck, als den völliger Seelenruhe und Gutmütigkeit; und diese einzelne Figur ist in Luft und Licht und Charakter ein Kapitalbild. Dow (110) wendet an die einzelne Figur eines Goldwägers die feinsten Mittel seiner mikroskopischen Kunst. Während die ganze übrige niederländische Schule, auch Teniers, die oft leidlich rohen Trinker einzeln und in Gesellschaft massenweise darstellte, malt Metsu (111) mit dem höchsten Luxus der Darstellung einen alten Trinker, einen ehrenwerten, bäuerlichen Mann, gescheidt und nicht abstoßend, in der Pelzmütze, die Rechte mit der Pfeife über ein Faß, in der Linken die zinnerne Bierkanne; der Beschauer gönnt es ihm. Es ist kein Trinker, sondern ein Mann, welcher etwas trinkt. Auch hier trifft man Metsus blaugraue Töne. Metsus Fischhändlerin (112) bietet keinen weitern Inhalt dar, als den Kontrast zwischen ihrer Seelenruhe und der im Geldzählen konfus gewordenen Magd; hinten steht noch ein Junge.

Auch die Kapuziner und Eremiten, ein fremdromantischer, ohne alle Ekstase vorgebrachter Zug in der holländischen Malerei, sind als einfachste Situationen hier mit zu erwähnen: zum Kruzifix betend der Kapuziner (113) und der in der mikroskopischen Ausführung erstaunliche Eremit (114) des Dow, der meditierende Mönch in seiner Zelle mit Bibliothek des Corn. Bega (115).

Auffallend häufig sind die Fensterbilder bei solchen einfachen Sujets; man sieht von draußen in ein Fenster hinein. Der nächste Vorteil war, daß man bei ohnehin ruhigen Figuren, wo Schritt und Gang nicht in Betracht kamen (116), die unnützen untern Extremitäten ersparte und zwar auf eine angenehmere Weise, als in einem sogenannten Knie-

stück, wie die gleichzeitigen Italiener in ihren lebensgroßen Genrebildern es vorzogen. Ferner kam dann der Kopf wirksam auf einen dunkeln Grund zu stehen, obwohl es auch Fensterbilder gibt, wo das Interieur ein Seitenlicht hat, so daß eine neue Rechnung beginnt. Endlich behielt man eine eigentümliche koloristische Freiheit in Händen, das Bild zu stimmen durch die Weinranken oder Epheuranken neben dem Fenster, durch Blumenstöcke, durch den hinauswallenden etwa blauen Vorhang, durch einen über die Fensterbank herabhängenden, etwa rot gemusterten Teppich, und endlich durch eine sehr auffallende, in der holländischen Architektur nicht begründete Zutat, nämlich Reliefs, meist Putten, im Stil des Duquesnoy-Fiammingo. Die innere Räumlichkeit wirkt bald wenig, bald viel mit, je nachdem durch das Fenster eine oder mehrere Personen, ein dunkler Grund oder ein seitwärts beleuchteter Raum, ja ein Durchblick in die Ferne sichtbar wird. Gerard Dow hat sich zweimal (117) aus einem solchen Fenster schauend, sogar rauchend, porträtiert und meisterlich im einen Fall den blauen Vorhang zur Stimmung des Bildes benützt (118); seine Rechte ruht auf einem völlig mikroskopisch täuschend gegebenen Buch mit Abbildungen; der Meister ist noch jung, doch voll Sorge und Eifer (119). Und nun sind eine Menge der herrlichsten Bilder solche Fensterbilder, vom verschiedensten Inhalt, bis zum fast tragischen: von Dow (120): der Urinbeschauer, „die ärztliche Konsultation für einen abwesenden Kranken", wobei die Alte eine Träne abwischt; in dem aufgeschlagenen anatomischen Werk erkennt man jeden Buchstaben; die Agatvase auf der Steinbank ist von höchster Illusion; am Arzt ist jedes Haar besonders gemalt; andere Male stellt Dow dar, wie eine Alte ihre Levkoien begießt (121), eine Köchin einen Hahn rupft, eine andere den Beschauer ansieht; er malt eine Spezereihändlerin, deren ganzer Laden durch ein Nebenlicht beleuchtet ist; einen Trompeter, in der Ferne eine Trinkgesellschaft, vorzüglich schön (122); eine Spitzenklöpplerin, das Thema so vieler Maler, wird von Dow an das Fenster gesetzt (123), wo sie in der Tat am besten zu ihrer Arbeit sieht. Ein andermal hat Dow (124) eine seiner schönsten Wirkungen des Lampenscheins mit der Anordnung im Fenster verbunden: Das Mädchen mit der Lampe, mit dem Ausdruck fröhlicher Erwartung aus dem Fenster schauend. Metsu (125) setzt ans Fenster einen Jäger in rotem Kleide, einen Römer in der Hand, halbtraurig lächelnd (126). Mieris malt mehrmals (127) in seine Fenster Kinder, welche Seifenblasen machen; schön sind die Hände und der Eifer des Kleinen und die stille Freude der im Schatten des Weinlaubfensters zusehenden Mutter. In

einem andern, freilich keinem Fensterbilde, des Mieris (128) sind die Seifenblasen als Sinnbild der Vergänglichkeit gemeint; das Kind ist nur der Begleiter einer jungen Dame mit Rosen in der Schürze, welche auf ein offenes Notenbuch deutet, das mit einem Totenkopf beschwert ist. Das Bild ist von höchster mikroskopischer Vollendung.

Andere einfache Existenzen sind die Bilder aus dem Familienleben, hier nie oder fast nie bestimmte Familien darstellend, sondern echte Genrebilder, freilich ohne alles Pikante und nur dadurch mächtig, daß der Beschauer traumhaft in dies Dasein mit hineingezogen wird. Sie entziehen sich dem Kommentar in Worten, es wäre denn, daß man jedesmal das gelöste malerische Problem auseinandersetzte. Schon im Louvre allein finden sich eine Anzahl herrlicher Bilder der Art von Terburg: eine sitzende Mutter hält dem Jungen ein Bilderbuch oder eine Bilderbibel hin; von Dow: das alte Ehepaar nach dem Abendessen; die Frau liest dem Manne aus der Bibel vor; von Mieris: die Säugende, ein sitzender und ein stehender Mann, alle sehen Hund und Katze zu, hinten steht eine Magd; von Jan Verkolje, dem Metsu verwandt: eine Mutter mit Kind, Magd und Hündchen; von Slingelandt: eine Dame mit zwei Kindern, deren eins mit einem Vogelnest spielt; der Gemahl gibt einem Neger einen Brief, alles höchst zierlich ausgeführt, aber neben den drei großen Meistern doch leblos erscheinend. Dies alles aber wird aufgewogen durch den weltberühmten, völlig rein erhaltenen G. Dow des Museums von Haag (129): die Räumlichkeit ist ein dunkler Hochraum mit großem Fenster links, mit einem Durchblick hinten in ein Zimmer oder in eine Küche mit Arbeitenden; die anmutige junge Mutter sitzt und schneidert; ein Töchterchen lehnt über die Wiege; das sehr schöne Wiegenkind schaut nach der Mutter hin, während diese ruhig gegen den Beschauer aus dem Bilde schaut; das Bild ist reich an Accessorien: rechts Laterne, Fisch, Huhn, Hase, Rüben, Korb; an der reliefierten Säule, welche die Decke trägt, ist aufgehängt ein Herrenmantel, ein Schwert und ein Käfig; oben im Bild hängt die Messinglampe; links, beim Fenster, im vollen Licht, ein Tisch mit Trödel und ein Stuhl. Mit diesen Dingen zerstreut und sammelt G. Dow sein Licht und seine Massen nach Belieben.

Zu diesen Familienbildern gehören zunächst die Krankenbilder; von den derbern Genremalern, besonders Jan Steen, war fast regelmäßig die Liebeskranke gemalt worden, deren Leiden von dem schalkhaften Arzt erraten und durch Nebensachen wie Botschaften, Briefe, Miene der Magd und anderes angedeutet wird.

Anders bei Dow, dessen „femme hydropique“ (130) eines der schönsten tragischen Hauptbilder der ganzen holländischen Schule ist; bei der wunderbaren Wahrheit der Ohnmacht der Kranken, des Schmerzes der Ihrigen, der Feierlichkeit des Charlatans oder Arztes, bei der wundervollen Gediegenheit alles einzelnen bemerkt man erst nach und nach, daß das Bild schon als bloße Lichtdarstellung vom allerschönsten ist.

Auch Mieris faßt in einem entsprechenden Krankenbild die Sache ernst (131); es ist der Moment nach dem Aderlaß; die kranke Frau hat die Bibel auf den Knien, der Arzt zählt ihre Pulsschläge. Hauptjuwel!

Für das eigentliche Konversationsstück ist in der Regel der Prätext des Beisammenseins der einfachste: Ein Besuch, Komplimente, oberflächliche Galanterie, Kredenzen von Wein und Konfekt. Als Räumlichkeit dient das Zimmer mit gewirkten oder Ledertapeten, mit dem Kamin und dem Boden aus Marmor. Es wird nicht Bier, sondern Wein getrunken; auch ist es jedenfalls ein anderes, viel decenteres Trinken als in den Bauernkneipen, selbst wenn es nur Herren sind, wie in dem Terburg der Münchener Pinakothek, welcher etwa vier seiner guten Bekannten beim Trinken darstellt (132). In der Regel wird nur aus Spitzgläsern genippt, was auch die Damen dürfen. Metsu (133) läßt einen Herrn ein Glas einer Spitzenklöpplerin kredenzen, die von ihrer Arbeit aufblickt; auch auf der Brüsseler Ausstellung von 1873 war ein Metsu ähnlichen Inhalts: ein Herr, stehend, will einer Dame zu trinken einschenken, während eine Magd mit einer Schüssel eintritt, oder im Louvre (134) von demselben Metsu: ein Militär macht seinen Besuch bei einer Dame, welche bereits dasitzt und trinkt (135). Der Kaffee kommt erst seit den 1660er Jahren und nur langsam auf, der Tee noch später, und beide fehlen in den Bildern noch ganz. Wer die Leute nicht kann essen und trinken sehen, der übergehe diese Schule überhaupt, und ärgere sich wenigstens nicht, wenn solche spannengroße Bildchen 40,000 fl. gelten. Von Metsu weiter stammt ein Bild im Museum von Amsterdam: ein Ehepaar beim Frühstück, der Tisch mit Teppich und Tischtuch, ein grüner Vorhang, das ist alles. Aber das Bild ist bei völliger Ruhe voll innerlicher Gemütlichkeit, und wenn es nicht stark verletzt wäre, so wäre es eine der Perlen der damaligen Kunst. Einmal, da es sich erst um künftiges Essen handelt, ist Metsu auch schalkhaft (136): der von der Jagd heimgekehrte, bejahrte Ehemann, im Lehnstuhl ruhend, zeigt der noch leidlich jungen Frau ein erlegtes Rebhuhn; vorn liegt noch eine Ente; sein Hund schmiegt sich an sein Knie; die Frau aber hat vor allem einen geschnitzten Kasten zum symme-

trischen Hintergrund, vor dessen Mitte sie, mit ihrer Säumarbeit auf den Knien, thront; neben ihr steht ein Tisch mit rotem Teppich, auf welchem ein Buch und ihr Hündchen liegen; sie und dieses Hündchen sehen ziemlich kritisch kühl auf die Jagdbeute hin; links ist ein Oberfenster; auf der Mitte des Kastens steht ein marmorner Putte; rechts führt eine Wendeltreppe im Dunkel aufwärts. Es ist die Vollkommenheit alles einzelnen, und dabei in den Farben und Tönen die höchste Klarheit und Leuchtkraft.

Als andere Momente sind zu erwähnen: eine schreibende Frau von Metsu (137); der auf ihren Stuhl lehnende Mann diktiert ihr, und zwar einen Brief. Dann die väterliche Ermahnung, das berühmte Bild von Terburg (138). Es ist nicht bloß für den weißen Atlas der Tochter berühmt. Rätselhafte Gegenstände liegen auf dem Tisch.

Auch hier stellt etwa ein Maler sich selbst mit seiner Frau dar, wie zum Beispiel das stattliche Ehepaar Mieris (139) mit seinen zwei Hündchen; dasjenige auf der Frau Schoß zupft der Künstler am Ohr, und beide necken damit das andere, das am Knie der Frau aufspringt, wobei sie mit der Linken ihr Hündchen anfaßt und mit der Rechten den Mann abwehrt; ein Teppichtisch mit Laute steht bei ihnen; es ist ein Kapitalbild.

Sehr häufig bildet die Musik den Anlaß des geselligen Beisammenseins — nur von Dow ist mir kein Musikbild bekannt — bereits ist das Klavier Mode, etwa gleichzeitig mit dem Tabakrauchen.

Die Musik wird fast nie als Akt der Begeisterung gefaßt, ausgenommen etwa in dem schönen Bilde des Jan le Ducq (140), der nicht in diese Reihe gehört: Violinist und Zitherspieler sitzen, singen und sind beide sehr ernstlich an ihre Töne hingegeben; daneben steht ein Tisch mit einem Gipsakt, offenbar eine Andeutung, daß es bildende Künstler sind. Und Metsu (141) schildert einmal sogar eine Komponistin; sie hat Notenpapier vor sich, wovon nur die oberste Zeile beschrieben ist, und hält die Feder etwas in der Höhe, mit dem Ausdruck geistiger Anstrengung; links hinter dem Tisch steht eine auf der Laute präludierende Dame; rechts lehnt auf den Stuhl der Schreibenden ein lächelnder schwarzer Herr, vielleicht der Lehrer, mit dem Hut in der Hand; rechts unten ein herrliches Epagneul, überhaupt ein Höhepunkt von Metsus Kunst und Ausführung, auch in Kamin, Teppichwand, Portiere, Messingleuchter.

Das andere Extrem bietet etwa ein Schüler des Mieris, Tilius dar (142), in der Gestalt eines Mannes, der auf einem Dudelsack irgend einen greulichen Ton hervorbringt und sich darob krank lachen will.

Weit in den meisten Fällen ist es aber Musik zum Zeitvertreib und Musikunterricht. Vor allem sind einige Bilder von Terburg wichtig; im Louvre: ein sitzender Jüngling mit der Laute, auf das Notenbuch hinschauend; die singende Dame steht und blickt ihn an; ein Lehnstuhl und ein Hündchen beleben das Stück; eine Magd öffnet die Tür; herrlich ist das Bild in der Haltung; ferner: eine sitzende Sängerin im Profil, hinter dem Tisch eine stehende Lautenspielerin en face; rechts bringt ein skrophulöser Page einen Becher; den Grund bildet eine Teppichwand; auch dies ist noch ein vorzügliches Bild; im Museum von Antwerpen: hier sitzt die Lautenspielerin; ein guter, junger Mensch, im Mantel, den Hut in der Hand, langweilt sich und blickt aus dem Bilde, während sie eifrig auf ihr Notenbuch sieht.

Dann sind zu erwähnen die Klavierstunde von Metsu (143): die Dame spielt; der Lehrer, den Hut in der einen Hand, deutet mit der andern auf das Notenbuch; das Bild ist unschätzbar, zumal im Helldunkel; weiterhin sei erinnert an des Mieris Lautenspielerin bei Licht; in der Ferne, bei einem andern Licht, erblickt man eine Kartenpartie von drei Personen.

Das Trefflichste ist bisweilen namenlos, so in der Galerie Hoop zu Amsterdam eine Klavierspielerin aus dem Bilde blickend; zwei Kinder sehen ihr zu; ferne kommt ein Mann durch eine Tür; das Werk ist etwa 1630—40 entstanden.

Höchst gemütlich hat Zorgh (144) ein Ehepaar nach dem Abendessen gemalt; der sitzende Mann spielt auf der Laute; seine Frau, am Tisch aufgelehnt, hört ihm zu; vorne sind ein Hund und eine Katze; an der Wand hängen Gemälde; durch ein offenes Fenster mit rotem Vorhang eröffnet sich die Aussicht auf Stadt und Kanal.

Netscher, dessen anmutige Familie sehr musikliebend gewesen sein muß, ist an Musikbildern besonders reich; der Louvre besitzt von ihm eine Klavierlektion und eine Violoncellektion. Aber sein Hauptbild ist das im Museum von Haag, wo er die Laute spielt, seine Frau zuhört und eine Tochter stehend vom Blatte singt; die Szenerie ist vornehm: Teppichtisch, ein großes Relief und ein Ausblick durch ein Fenster. Der Atlas der Tochter ist etwas zu sehr die Hauptsache; auch ist Netscher im Vortrag bereits etwas verschwommener als Mieris, aber noch immer ein sehr respektabler Meister und in der Wahrheit der einzelnen Charaktere den Bedeutendsten gleich.

Der schönste Netscher, den ich kenne, stellt, freilich unter dem Namen Van der Werff (145), einen sonst im Bereich des Genrebildes uner-

hörten Moment vor (oder soll es ein Ereignis sein?): vor einem Hausaltar kniet eine ernstlich bewegte fürstliche Dame; hinten im Dunkel erscheint ein Bischof mit dem Sakrament und ein Chordiener mit Fackel.

Bezeichnend ist, daß diese Gruppe der Feinmaler fast nie ihre Gestalten ins Freie verlegt, ohne Zweifel, weil sie einer beständigen Konzentration des Lichtes bedarf. Höchstens kommt ein promenierendes Paar in einem Prunkgarten vor; so findet sich bei Gonzales Coques, der aber als Belgier nicht hieher gehört, ein Bild dieser Art in der Galerie Liechtenstein; und wenn G. Dow für seinen Bürgermeister Pieter van der Werwe samt Gattin und Hund (146) den landschaftlichen Grund von Berghem malen läßt, so gibt dieser den hellen Figuren einen dunklen Abendhimmel; sie sind wunderbar lebendig, obwohl sie von Dow nach ältern Porträts nur nachgemalt sind, von unglaublicher Ausführung bei vollendeter malerischer Haltung; auch der Hund ist höchst vorzüglich, wie irgend einer, während die Katzen leider auch den größten dieser Maler zu mißraten pflegen.

Im Gegenteil: das Interieur, sei es Zimmer, Prachtzimmer oder einfacher Hausflur mit seinem geschlossenen, immer doppelten, ja auch dreifachen Tageslicht, wovon eines auch wohl unmittelbarer Sonnenschein ist, gilt für darstellungswürdig an sich. Pieter de Hoogh, geboren um 1643, wenn nicht Schüler, doch gebildet nach Metsu und Mieris, geht in dieser Richtung auf. Obwohl vorzüglich lebendig in seinen Gestalten, — selten bringt er mehr als Mutter und Kind und allenfalls eine Magd —, liegt ihm doch am meisten an dem Dasein dieser Gestalten in einer bestimmt beleuchteten Oertlichkeit, welche magisch zum Mitleben zwingt. Ja man hält die Leute, welche sich in diesen Räumen bewegen, für glücklich. Was Ostade im Interieur des Bauernhauses und der Kneipe, das leistet de Hoogh im anständigen, auch wohl vornehmen holländischen Bürgerhause. Wesentlich sind: die gewirkten oder Ledertapeten an den Mauern oder leichten Zwischenwänden; die Bilder mit schwarzem Rahmen — auch ein Wink für uns! —; an den hohen Fenstern je nach Umständen die untern Laden geschlossen und nur die obern oder beide offen — Kontrast von Oberlicht und Seitenlicht —; der schachbrettartige Marmorboden; der einfache Ziegelboden; das Kamin im Halbdunkel; der messingene Hängeleuchter; der Gegensatz des dunklern oder hellern Vorderraums zu einem besonders und anders beleuchteten hellern oder dunklern Binnenraum; das von oben beleuchtete Höfchen, die Hausfluren und Korridors; endlich etwa ein Blick hinaus auf Gracht, Boomjes,

Kanäle und sonnenbeschienene Häuser jenseits. Ein wundersames Bild befindet sich in der Galerie Hoop zu Amsterdam: Mutter und Kind, und am Kamin im Halbdunkel eine scheuernde Dienstmagd; aber vom Oberfenster her dringen zwei große Schrägvierecke Sonnenschein an die Wand neben dem Kamin, und die Reflexe hievon erleuchteten alles, vom Marmorboden an. Außerdem sieht man noch durch eine kleine, offene Ecktür auf den Kanal und auf ein sonniges Haus.

Gerard Dow hat freilich die Wirkung des geschlossenen Lichtes in einigen Bildern noch überboten durch das künstliche Licht (147). Von dem Mädchen mit der Lampe war schon bei den Fensterbildern die Rede (148); anderswo, in der Galerie Schönborn, ist ein Gelehrter, der bei Licht einen Globus betrachtet; ja Dow hat sich (149) selber dargestellt, bei Lampenschein mit höchster Hingebung nach einem Gipsamor zeichnend, der vor einem braunen Vorhang steht; daneben hat er ein schräg gelegtes Stundenglas; denn er rechnet nicht, wie spät es heute Abend werden wird. Endlich die berühmte, obwohl etwas verletzte Abendschule (150), wo die Helle ausgeht von zwei Lichtern, einer Laterne und einem fernen Licht. Es ist immer ein G. Dow von erstem Range, von miniaturmäßiger Ausführung, lebensvoller Charakteristik der Kinder und trefflichem und dabei leisem Humor; aber man dankt ihm nicht im Verhältnis zur Schwierigkeit des Kunststückes. Damals freilich erregte die Sache die höchste Bewunderung, und Dows Schüler Schalcken konnte eine eigene Gattung darauf gründen und den Meister an Vielheit und Verschiedenheit der Lichter noch überbieten; zu Kerze und Laterne fügt er etwa auch noch ein Herdfeuer; oder bei dem Raucher, der die Pfeife anzündet, wird die eine Wange von der Kerze, die andere vom Tageslicht beleuchtet; oder im Bild der Toilette läßt er zum Kerzenlicht das Flirren der Juwelen und den Glanz des Goldes aufleuchten; ja das lebensgroße Brustbild Wilhelms von Oranien als Königs von England (151) hat eine große brennende Wachskerze hart neben sich. Nur schade, daß alle Helle des Schalcken ein widerlich schmutziges Rotbraun ist, als hätten damals sowohl Oel als Kerzen heftig gerußt.

Schalcken führt ohnehin schon weit in die Zeit des Verfalles der holländischen Malerei hinein, welcher durchaus nicht mit einem politischen Verfall zusammenhängt. Holland überstand das große kritische Jahr 1672 höchst glorreich; die Truppen desjenigen Louis XIV., der von holländischen Genrebildern gesagt hatte: qu'on m'ôte ces magots-là! mußten Holland mit Unehre räumen, und Holland blieb bis gegen den

Frieden von Utrecht hin eine bestimmende oder doch den Ausschlag gebende Großmacht, und doch ist über dies Jahr hinaus kaum mehr ein Werk von hohem Rang und naiver Kraft entstanden. Gründe hiefür zu suchen ist eitel; wahrscheinlich wird einer Nation nur ein bestimmtes und erschöpfbares Maß von höchster Kunstkraft verliehen. Wenn man dem Willem Mieris, der so fleißig war als sein Vater Franz, einen Vorwurf darüber machen will, daß er doch nur ein viel geringerer Epigone sei, so könnte er sich mit einem Hinweis auf die Doelen- und Regentenmalerei und auf die Landschaft rechtfertigen, wo ganz dieselbe Schwäche um dieselbe Zeit eintritt. Aber gerne verzichten wir auf eine nähere Betrachtung dieses Verfalls, wie er bei den Van der Werff, Philipp van Dyck, De Moni, Heemskerk dem Jüngern eintritt — alles noch talentvolle und bisweilen sehr genießbare Leute, — bis dann im XVIII. Jahrhundert Holland zu einer Bilderfabrik wird, wo man die großen Alten ausbeutend nachahmt.

ÜBER DIE KOCHKUNST DER SPÄTERN GRIECHEN

7. NOVEMBER 1876.

Von allem Anfang der Bildung an hat man stets lieber gut als schlecht gegessen und große Unterschiede gemacht. Scherzhafte Poeten haben sogar die Kochkunst als Mutter aller Kultur gepriesen.

An den Höfen der ältesten Potentaten waren gewiß die Köche in hohen Ehren, von den Pharaonen an. Zum Obersten der Bäcker und zum Obersten der Mundschenke des Pharao wird auch der Oberste der Köche nicht gefehlt haben.

Bei den Griechen lernt man die einfache, aber gediegene homerische Küche kennen, schon bei Anlaß der zahllosen Opfer. Die Helden selber verstehen sich auf das Bereiten der Speisen schon gut, und gut Feuer anmachen zu können ist auch für einen Heros ein sehr wünschbares Talent, das nicht jeder besitzt.

Im übrigen aber imponiert Homer durch so viele wunderbare Eigenschaften, daß man auf seine Angaben über das Essen nur wenig aufmerksam zu sein pflegt. Und ebenso verhält es sich dann mit der ganzen seitherigen Griechenwelt (1); in Staat und Kultur, in Kunst und Poesie erregt sie eine so gewaltige Teilnahme und wirkt zum Teil noch so stark auf unser jetziges geistiges Tun und Schauen ein, daß wir auf ihre Küchenangelegenheiten hie und da kaum eine untergeordnete antiquarische Aufmerksamkeit zu wenden vermögen. Wohl gab es früher im Osten und Westen Kolonien, wie zum Beispiel die sizilischen, welche in ihrem Fett erstickten und für ihr Wohlleben bekannt waren; auch von den Tyrannen gilt obenhin dasselbe. Allein der große mittlere Feuerherd des griechischen Geistes hatte andere Lebensinteressen als die des Gaumens, und in den glänzenden griechischen Zeiten ist von diesen Dingen wenig und nur bei besonderm, unvermeidlichem Anlaß die Rede; sehr häufig werden Trinkgelage erwähnt und geschildert, fast nirgends aber ist der Gerichte Meldung getan, welche man dabei genoß; denn die Geselligkeit und nicht die Bewirtung war die Hauptsache.

Dies wird nun mit dem IV. Jahrhundert vor Christi Geburt beträchtlich und auffallend anders; nicht nur wird eine ganze Anzahl von Kochbüchern, in poetischer und prosaischer Form, erwähnt, wovon Reste

noch vorhanden sind — sie bilden eine ganze Literatur —, sondern die wichtigsten und aktivsten Zweige der damaligen Poesie, die sogenannte mittlere und neuere attische Komödie sind, nach den erhaltenen Bruchstücken zu urteilen, mit Küchengeschichten unverhältnismäßig beladen und die Köche Hauptfiguren gewesen. Wir erfahren von diesen Leuten und Angelegenheiten sehr viel mehr Gleichzeitiges als zum Beispiel von den damaligen großen Künstlern.

Eine solche Tatsache gehört zu denjenigen, welche durchaus zum Nachdenken und zur Deutung ihrer Ursachen nötigen.

Auch handelt es sich gar nicht bloß um Athen, für welches jene Komödien gedichtet wurden und wo sie in der Regel spielen, sondern man findet bei näherer Betrachtung die ganze spätere Griechenwelt beteiligt, ja die derbere Prasserei des größten Maßstabes wird man entschieden außerhalb Athens zu suchen haben.

Wird man etwa sagen, jede höchste geistige Entwicklung, die man ja den damaligen Griechen nicht abstreitet, sei notwendig auch mit einer Verfeinerung des Gaumens verbunden? Und der künstlerische und poetische Geschmack setze auch einen zarten materiellen Geschmack, nämlich eine feine Küche voraus?

Danach müßten lächerlicher Weise gerade die größten Künstler und Dichter, die Schöpfer des Schönen und ebenso die großen Denker die allergrößten Gourmands gewesen sein. Wovon ihre Biographie in der Regel nichts oder das Gegenteil weiß, nämlich die notorische Einfachheit ihrer Lebensweise. Es ist ein anderes Feuer als das Küchenfeuer, welches ihr Leben erwärmt. Wenn Künstler irgend Aufwand machen, so geschieht es etwa durch Schönheit und Reichtum ihrer Tracht.

Auch handelt es sich gar nicht bloß um das Aufkommen der Leckerhaftigkeit an sich, sondern vielmehr um die Keckheit, womit sich dieselbe als Lebensinteresse ersten Ranges der öffentlichen Unterhaltung bemächtigt, ja sich im Vordergrunde der Poesie aufpflanzt.

Hier muß im hellenischen Leben eine große Verschiebung der Kräfte und Richtungen vorgegangen sein.

Bisher, rund gerechnet bis in den peloponnesischen Krieg hinein, hatten zwei große Dinge das Dasein des Bürgers ausgefüllt: das Staatsleben und der Drang der Auszeichnung, der geistigen sowohl als der leiblichen; eine zwiefache Gymnastik hatte den hellenischen Menschen mächtig in Atem gehalten.

Jetzt war der Staat fast überall in mindestens geringe, oft sehr ruchlose Hände geraten, zu einer Chikane von Demagogen und Sykophanten geworden; dem Redlichen und Tüchtigen, der sich des Staates annehmen wollte, wurde dies so schwer als möglich gemacht; aber solcher waren schon nur noch äußerst wenige. Wer Geist und Talent besaß und wer noch etwas zu verlieren hatte, hielt sich jetzt so ferne als möglich von diesen kleinen, zerrütteten Staatswesen, und die Philosophen gaben das Beispiel. Der Raubsucht des Staates entzog man sich, so gut es irgend ging, mit den unbedenklichsten Mitteln.

Der Drang nach Auszeichnung aber, welcher früher die Griechen nach den Stätten der Kampfspiele und nach den Schlachtfeldern begleitet hatte, wandte sich jetzt zum Teil wohl mehr auf geistige, poetische und literarische Leistungen, zum Teil aber auf Eitelkeit aller Art; man suchte einander zu überbieten in Witz und Hohn und futilen Vergnügungen.

Es ist noch immer eine hochbegabte Nation, die der Welt noch vieles zu leisten und zu schenken hatte; mochte diese und jene Form des Geistes erschöpft sein, wie zum Beispiel die Tragödie, so sagte dafür in diesem IV. Jahrhundert die plastische Kunst ihr höchstes Wort, indem sie mit Skopas und Praxiteles zum Erhabenen die wunderbarste Anmut und ein ergreifendes seelisches Leben fügte; auch der Staat rafft sich hie und da, wenn auch nur auf kurze Zeit, zum höhern auf, wie zum Beispiel Theben unter Pelopidas und Epaminondas, und Athen unter Demosthenes; aber im Großen und Ganzen war ein mehr oder weniger verfeinertes Genußleben der Ton der Zeit. Wie zum Trotz stellt es sich dem in Verruf geratenen öffentlichen Leben gegenüber. Ja Athen machte zur Zeit des Demagogen Eubulos 16 Jahre durch, während welcher auch der Staat sich auf die allgemeine Vergnüglichkeit einrichtete, Flotte und Kriegswesen verfallen ließ und auf irgend einen Vorschlag, die Festgelder für ernste Zwecke in Anspruch zu nehmen, die Todesstrafe setzte. Man ist irre geworden an den höhern Zielen des Daseins.

Unter solchen Umständen wird nun unter anderm die Gourmandise eines der ersten Interessen des Lebens und ein Hauptvehikel der komischen Poesie. Wer nicht mithalten kann, schafft wenigstens seinem Neid irgendwie Luft. Das allgemeine Gerede von Kochen und Essen nimmt merklich zu, und ein beträchtlicher Teil der damaligen Ueberlieferung duftet nach der Küche. Bereits ist die Gänseleber ein bekannter Leckerbissen (2).

Athen, welches aus allen möglichen Gründen sehr vorzugsweise in Betracht kommt, hatte schon im V. Jahrhundert vereinzelte Züge dieser Art verraten, und Aristophanes schon in seinen frühsten Schöpfungen gestattet seinen Masken diesen und jenen Ausbruch vollendeter Leckerhaftigkeit (3). Auch soll der Koch als Theaterfigur bereits bei einem sehr alten Komiker von Megara, Mäson, vorgekommen sein.

Allein die wichtigsten Vorgänger der übrigen Griechen im Kochen sowohl als in der poetischen Verwertung desselben waren die Sizilier des V. Jahrhunderts gewesen (4).

Der namhafteste sizilische Dichter jener Zeit, Epicharmos, muß in seinen Götterpossen, nach den erhaltenen Bruchstücken zu urteilen, auffallend reichlichen Gebrauch von Eßszenen gemacht haben, indem die Leckerbissen aus allen Gebieten der Tier- und Pflanzenwelt massenhaft aufgezählt werden. Allein auch die Lehre und Theorie des Kochens weist auf Sizilien. Mithäkos, vielleicht der frühste, welcher ein Kochbuch verfaßte, war ein Syrakuser und noch dazu Abkömmling des Herakles. Der Halbgott selbst aber wurde schon damals in der Komödie und Götterposse gerne von Seiten seines starken Appetites dargestellt, schon von Epicharmos, wo es von ihm heißt: „Es braust der Schlund, es rasseln die Kinnbacken, es tönt der Backenzahn, es knirscht der Spitzzahn, die Nasenlöcher zischen, die Ohren bewegen sich."

Bei spätern Komikern rühmt sich Herakles seines Sinnes für die kräftige Kost, wogegen er die pikanten Nebenschüsselchen verachtet; ja schon in seiner Jugend, da ihn sein Erzieher Linos unter vielen Büchern ein beliebiges greifen läßt, packt der Halbgott ein Kochbuch. Solche Karikaturen waren aber unschädlich für die wahren Idealgestalten; denn noch 100 Jahre später schuf die Plastik erst die herrlichsten Heraklesbildungen.

Die entsetzlichen Erlebnisse, welchen Sizilien dann seit 404 vor Christi Geburt anheimfiel, werden den materiellen Genuß wohl sehr erschüttert und etwa auf die Umgebung des neuentstandenen üppigen Tyrannenhofes von Syrakus beschränkt haben; aber das eigentliche Griechenland tritt dafür in die Lücke.

Freilich gab es noch ein Sparta und noch dazu ein einstweilen siegreiches in seiner Sünden Maienblüte, welches zwar heimlich von Habsucht und Genußsucht unterwühlt, aber offiziell noch an eine sprichwörtlich einfache Küche gebunden war. Bei näherm Zusehen jedoch findet man, daß dieselbe sehr nahrhaft und gut gewesen sein muß; die

berühmte schwarze Suppe war tatsächlich ein Fleischgericht, welches sehr verschiedener Zubereitung fähig gewesen sein kann, und welches man in Athen als fremden Leckerbissen nachkochte; dazu kam noch die Jagdbeute, wie sie sich jeder an die gemeinsamen Tische mitbringen durfte. Wenn dann diese spätern Spartaner noch mit ihrer Gleichgültigkeit gegen Zuckerwerk und anderes Dessert prahlen, so nimmt sich dies lächerlich aus neben der sonstigen guten Nahrung, welche sie sich gefallen lassen. So war es mit der Verproviantierung des Königs Agesilaos, als er mit seiner Mannschaft in die Dienste des ägyptischen Herrschers Tachos getreten war: „Weizenmehl, Kälber und Gänse nahm er an, aber Nachtisch, Zuckerwerk und Salben ließ er den Heloten geben." Sich selber und seinen Weltnamen hatte er eben doch nach Aegypten verkauft, als er es in Sparta nicht mehr aushalten konnte. Dann verriet er noch den Tachos an den Nektanabis.

Im übrigen Griechenland gab es eine Stadt, welche in Gutem und Bösem für alle andern Zeugnis geben, ja verantwortlich sein muß, weil nur von ihr deutliche fortlaufende Lebenskunden vorhanden sind: Athen.

Ohnehin fanden sich aus der ganzen übrigen Griechenwelt Menschen aller Art im IV. Jahrhundert am ehesten in Athen zusammen, wo für einen Fremden die Existenz sehr viel angenehmer sein konnte, als für einen Bürger. Wie zum Beispiel damals die Philosophen aus der ganzen hellenischen Welt mit Vorliebe ihren Wohnsitz in Athen erkoren, so wird es zeitweilig auch mit den Leuten des Genußlebens gewesen sein, welche überhaupt schon durch ihre Ungenügsamkeit zum Herumreisen verurteilt sind (5).

Zunächst werden wir voraussetzen dürfen, daß die Verfasser von Kochbüchern, welches auch ihre Heimat sein mochte, am ehesten in Athen ein verständnisinniges Entgegenkommen fanden.

Es sind uns eine ganze Menge von Titeln überliefert, vielleicht fast von lauter Kochbüchern des IV. oder etwa III. Jahrhunderts. Von einigen der berühmtesten sind Reste erhalten, und siehe — diese waren in Versen abgefaßt und gehörten jener schon uralten Gattung von Lehrgedichten an, deren früheste vorhandene Denkmale die Theogonie und die „Werke und Tage" des ehrwürdigen Hesiod sind. Einer der berühmtesten dieser Dichter, wiederum ein Sizilier, Archestratos, der um seines Gaumens willen in der ganzen Welt herumgezogen war, ahmte die Rede und die ganze Manier des alten böotischen Sängers, allenfalls

auch Theognis, nach; in ernsthaftem, gebietendem Lehrton beschreibt er alle möglichen eßbaren Dinge und gibt gastrologische Regeln. Ja man glaubte von Hesiod selbst ein Gedicht über die vom Pontus her eingeführten gesalzenen oder gepökelten Fische zu besitzen, welches jedoch von dem Athener Euthydemos geschmiedet war. Uns Neuern erscheint poetische Behandlung und metrische Form, auf lehrhafte Gegenstände überhaupt und auf das Essen vollends verwandt, als weggeworfene Mühe; für das hellenische Altertum, wie später für das römische, hing diese didaktische Poesie mit dem hohen, alles, auch Widerstrebendes durchdringenden Kunstsinn zusammen. Man hatte das Recht, hierin anders zu empfinden als wir. Uebrigens erging sich auch der Scherz gerne in solchen feierlichen Formen, und die sehr berühmte Beschreibung eines „Gastmahls" von einem gewissen Matron bestand nur aus komisch zusammengeflickten homerischen Ausdrücken und Halbversen. Ganz ernst dagegen hatte der gelesenste aller dieser Eßdichter seine Aufgabe ergriffen: Philoxenos, zugleich sprichwörtlich bekannt als großer Esser und Abenteurer. Von ihm spricht unter andern Aristoteles in einer fragmentarischen Stelle, welche ohne Zweifel auf die Athener geht: „Den ganzen Tag lungern sie herum, wo es etwas zu sehen und zu staunen gibt und passen (etwa im Piräus) auf die Schiffe, welche (mit Eßwaren nämlich) vom Phasis und vom Borysthenes her anlangen; gelesen aber haben sie nichts als das „Gastmahl" des Philoxenos und dieses nicht ganz." Es war nämlich, wie es scheint, eine umfangreiche Dichtung.

Wenn nun aber im Zusammenhang von athenischer Tafelschwelgerei die Rede sein soll, so ist billiger Weise vorher zu erwägen, daß laut allgemeiner Ansicht die attische Küche wieder relativ als mager galt neben der thessalischen, so wie die hellenische überhaupt neben der barbarischen, etwa der lydischen. An den schon halbbarbarischen äußern Rändern der Hellenenwelt glaubte man in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts die üppigste Küche voraussetzen zu dürfen, an den Höfen eines Nikokles von Cypern, eines Straton von Sidon, eines Kotys von Thracien. Der glücklichste Mensch aber, nach der Meinung eines jener auf Schwelgerei Reisenden (Polyarchos) war überhaupt kein Hellene, nicht einmal Dionys von Syrakus, sondern der König von Persien, so lange es einen solchen gab. Ueberhaupt spotteten die attischen Dichter gelegentlich gerne auch über auswärtiges Wohlleben; die „Delias" des Nikochares scheint eine burleske Darstellung des Koch- und Gastwirtswesens der Insel Delos gewesen zu sein.

Die Aussagen aber, mit welchen wir es nun zu tun haben, stammen wie oben bemerkt, meist aus den Dichtern der mittlern und neuern attischen Komödie; was wir zu hören bekommen, ist zum Teil vom schönsten attischen Geist und Witz. Freilich wer zwischen den Zeilen lesen kann, wird mitten in der besten Komik hie und da Trauer empfinden um ein Volk, welches sich dem Wohlleben ergeben hat, weil ihm seine früheren Ideale und Hoffnungen zu Scheitern gegangen sind, und weil es aus dem Jammer und den Gefahren des täglichen Lebens keinen andern Ausweg mehr weiß. Wie tief traurig lautet die Stelle aus Antiphanes: „Wer im Leben noch etwas für sicher hält, der irrt sich. Entweder haben die Steuern ihm das ganze Haus ausgeraubt, oder ein Prozeß ist verderblich hereingebrochen, oder er hat bei einem Kommando Schulden machen oder als Festgeber dem Chor goldene Gewänder spenden müssen, während er selbst in Lumpen geht, oder er hat sich, von Staatswegen zur Ausrüstung eines Schiffes gezwungen, aus Verzweiflung erhenkt, oder wird auf einer Seefahrt gefangen, oder er wird im Gehen oder im Schlaf von den Sklaven ermordet. Nichts ist sicher, als was einer täglich für seine eigene Person drauf gehen läßt. Und auch da kann jemand kommen und ihm den schon bereit stehenden Tisch wegziehen; erst wenn du den Bissen zwischen den Zähnen hast, dann denke: dies allein sei sicher von allem." Es gibt noch mehr als eine Stelle bei diesen Komikern, welche im Grunde recht traurig ist.

Auch ist es nicht immer heiterer Witz, der den Gourmand als solchen, als eine der vielen amusanten Figuren dieser bunten und törichten Welt, Rede stehen ließe, sondern oft nur denunziatorische Bosheit, welche dem Publikum Namen von Individuen in großer Anzahl preisgibt. Hie und da dürfen wir im Dichter recht wohl auch hungrigen Neid vermuten. Aus den Komikern hauptsächlich mögen später jene langen Verzeichnisse von irgendwie namhaften, besonders starken oder besonders leckerhaften Essern aller Art zusammengetragen worden sein, welche uns hie und da in spätern Autoren begegnen. Selbst Aristoteles kommt darin vor, wie man denn ganz besonders gerne den Philosophen in dieser Beziehung aufsäßig war. Eine Philosophenschule, die der Cyrenaiker, beklagte sich hierüber wohl nicht, indem sie systematisch das Wohlleben zu ihrem Prinzip erhoben hatte. Dafür bekam die im Aufblühen begriffene Stoa einen Hieb wie folgt: „Die nämlichen Philosophen, welche in ihren Forschungen und Gesprächen immer den „Weisen" zu suchen vorgeben, als sei ihnen dieser entlaufen, wissen

doch ganz vortrefflich, wie man diesen und jenen Fisch (beim Tranchieren) anfaßt.“ Auch die Pythagoreer mußten sich dergleichen gefallen lassen.

Außer den Philosophen muß dann noch Groß und Klein den Dichtern herhalten, von dem Großgefräßigen, welcher stürmisch alle Fische auf dem Markt zusammenkauft, bis zu denjenigen delikaten Leuten, welche alle Speisen im Diminutiv nennen: ein Hähnchen, ein Rebhühnchen, ein Tintenfischchen, ein Wildtäubchen usw. Womit bekanntlich auch noch heut zu Tage nur eine gewisse Zärtlichkeit für das gute Essen und ja nicht etwa der Wunsch nach Kleinheit der Portionen ausgedrückt werden soll. Wir lernen die entgegengesetzten Pole des Daseins in ihrer Beziehung zur Küche kennen; nämlich das kleine Opfermahl, welches ein kaum dem Schiffbruch entgangener Seefahrer einem getanen Gelübde gemäß anrichten läßt; und dem gegenüber die Schlemmerei des glücklich mit reichem Gewinn Angelangten, beides vom Gesichtspunkt des Mietkoches aus, der den erstern, weil er kaum das Notwendige aufwenden kann, abweist, dem letztern aber, einem wüsten Gesellen, sich auf das freundlichste empfiehlt. Dann treten vornehme Geizhälse auf, welche elend dürftig von schwerem kostbarem Silbergeschirr essen, und wirklich Dürftige, welche sich vornehm stellen, indem sie zwar Silbergeschirr brauchen, aber so leichtes und dünnes, daß es der Wind davon tragen könnte. Sodann lebt von alten Zeiten her die Sitte der Pikniks, wobei die Mietköche nur zur Zubereitung der mitgebrachten Vorräte in Anspruch genommen werden; auch machten sie sich wenig daraus, weil man in der Regel Verdruß mit den Leuten bekommt und nicht so betrügen kann, wie etwa bei Hochzeitsschmäusen. Je weniger aber solche Pikniks den Mietköchen galten, desto eher können sie noch Zufluchtsorte der echten alten geselligen Freude gewesen sein, während die feine Küche der Tod der freien und edeln Geselligkeit war. Seit Ausgang des IV. Jahrhunderts endlich, da es eine ganze Anzahl griechischer Höfe gab, bekanntlich die der Nachfolger Alexanders, mag der Küchenluxus noch eine weit höhere Stufe erreicht haben, wenn auch nur selten davon die Rede ist. Beim Komiker Euphron, um die Olympiade 125, sagt zum Beispiel ein Koch: „ich bin der Schüler des (berühmten) Soteridas, der zuerst Sardellen zwölf Tagereisen weit ins Binnenland dem Nikomedes lieferte“, freilich indem er Rüben sardellenähnlich zuschnitt und mit Saucen und dergleichen zubereitete. Anderswo, bei Demetrios, hören wir den Koch prahlen, welcher Saucenmacher bei

König Seleukos war, ferner bei König Agathokles die „Tyrannensauce“ erfand und zuletzt noch in Athen für Lachares, den schmählichen momentanen Gewaltherrscher, bei Hungerszeit ein leckeres Gastmahl zu kochen wußte. Die Tyrannenküche war von jeher im allgemeinen Ruf der Ueppigkeit und Feinheit gewesen.

Allein die Komiker reden von der Küche viel weniger um der Essenden und Gourmands als um des Koches willen, welcher offenbar eine ihrer frequentesten Figuren gewesen ist. Und zwar ist es nicht einer jener Kochsklaven, die seit dem IV. Jahrhundert, oder erst seit den Macedoniern (6), in den Häusern der Reichen überhand nahmen (7), sondern der freie Mietkoch, welcher ja auch später neben den Kochsklaven für alle größern Anlässe wird unentbehrlich geblieben sein. Zu Hause hält er wohl eine Garküche und sendet zu den reichen jungen Herrn, die draußen auf dem Platz ihre Pferde zureiten, seinen Diener, um sie durch blitzrasche Aufzählung von etwa 60 Leckergerichten in seine Bude zu laden; ein Prestissimo der Rede, welches an die Leistungen des gewandtesten italienischen Baßbuffos erinnert. Es ist endlich nicht etwa ein gemütlicher Hauskoch, sondern die Dichter hassen ihn und nehmen ihn von den lächerlichsten Seiten.

Vor allem erscheint er als widerwärtiger Wichtigmacher und Prahler, wie z. B. jener, welcher ausruft: „Wie viele weiß ich, die um meinetwillen ihr Vermögen aufgegessen!“ Kaum in den Dienst genommen, hört man ihn, wie er alles anfährt, ausschilt und durch seine Grobheit in Schrecken setzt. Er ist eben nicht bloß ein Sieder und Brater, sondern ein Koch! Nicht bloß ὀψοποιός, sondern ein μάγειρος. Er hält etwas auf die Tradition und Schule, welcher er angehört, nicht sowohl aus Pietät, als aus Dünkel . . . „Wir drei allein sind noch übrig, Boidion, Chariades und ich; alles Uebrige sind nur Ignoranten; wir halten noch die Schule des Sikon aufrecht“ . . . Ein anderer nennt sich als Schüler des Sophon, eines derjenigen Stifter der neuern Schule, „welche die scharfen Gewürze, die einst schon Kronos gebraucht, abschafften und den Gästen das Weinen, Nießen und Geifern ersparten“; er gedenkt, was er gelernt hat, auch wieder weiter zu geben und eine Theorie seiner Kunst zu hinterlassen, welche auf Kunde der verschiedenen Menschenklassen gebaut sein muß; denn er weiß, wie man für junge Schwelger, für Philosophen, für Greise, für Zollpächter und andere kochen muß. Der Koch pflegt nebenbei seinen Kunden es auch an der Physiognomie abzusehen, wieweit sie gute Kunden sind. Ein dritter

zählt seinem Schüler beim Abschied sechs große Vorgänger auf, deren jeder eine Schüssel erfunden und in klassischer Weise produziert habe; sich selbst nennt er als den, welcher das Stehlen (nämlich der ihm anvertrauten besten Vorräte) erfunden habe. „Keiner (das heißt kein Koch) haßt mich deshalb, sondern es stehlen (seither) alle."

Allein in einer so hochgebildeten Zeit und Luft, wie die athenische des IV. Jahrhunderts war, nimmt auch der Koch wissenschaftliche und poetische Manieren an, und die Komödie, welche ihn von dieser Seite ganz besonders gerne lächerlich macht, belehrt uns damit, wie weit abwärts sich damals die vornehmen Bildungsprätensionen erstreckten.

Der Mietkoch stellt sich so hoch als der Dichter an Geist und Kunst; wenn der Herr, der ihn eingestellt, sich darüber beklagt, daß er beständig in homerischen Ausdrücken rede, so erwidert er: „Ich bin's so gewohnt". Indes wissen wir, daß dies damals mit vielen Leuten aller Stände nicht anders war; die scherzhafte Redeweise lebte großenteils von Zitaten aus Homer. Schon mehr ins Lyrische geht jener Koch, welchen ein Sehnen befällt, Himmel und Erde zu erzählen, wie er seinen Fisch zubereitet hat . . . Wäre es freilich ein Meeraal gewesen, wie ihn Poseidon den Göttern in den Himmel bringt, dann wären alle Gäste zu Göttern geworden. Aber schon so kann er sagen: „Ich habe Unsterblichkeit erfunden; mit dem bloßen Duft kann ich Tote erwecken!" Allein neben diesen poetischen Ansprüchen ist dem Koch noch ein wissenschaftlicher Dünkel eigen, beruhend auf abenteuerlich zusammengelesenen Brocken aus dem ganzen damaligen athenischen Bildungsgerede; dieses aber stammte nicht geringen Teiles aus der Umgebung der Philosophen und Rhetoren her, von welchen Athen voll war. Und nun wird für die vollendete Kochkunst erst das Dasein alles übrigen Könnens und Wissens vorausgesetzt; dann kann „musisch" gekocht werden, ein Ausdruck, welcher das Wissenschaftliche und das Schöne zusammen zu umfassen zensiert ist. Einer der bereits zitierten Köche läßt sich dann näher vernehmen: „Wir drei allein, Boidion, Chariades und ich . . . halten noch die Schule des (großen) Sikon aufrecht, der alle Doktrinen über die Natur der Dinge inne hatte und uns Astrologie, Architektonik und Strategik lehrte . . ." Denn der wahre Koch muß zuerst über die Himmelserscheinungen, über Aufgang und Niedergang der Gestirne berichtet sein, und in welchem Zeichen die Sonne steht, und wissen, wie alle Speisen je nach der Bewegung des Weltalls ihre Wonne (ἡδονή) empfangen. Die Architektonik muß er kennen wegen

Licht, Luft und Rauch, die Feldherrnkunst, weil das Taktische (τάξις) in allen Dingen und Künsten etwas Weises ist, und so fort.

Noch umständlicher spricht sich ein Koch aus in einer Komödie des Damoxenos, welche den Titel: Die Kameraden (Milchgeschwister, σύντροφοι) führte. Er gibt sich geradezu als Schüler des großen Epikur und meint gegen seinen Mitredner B.: „Wenn du jetzt einen Koch siehst, der ohne literarische Bildung ist und nicht den ganzen (so gewaltig voluminösen!) Demokrit und den Kanon des Epikur durchgelesen hat, so verachte ihn und laß ihn laufen." Hierauf preist er die philosophische Lehre, aus welcher man berichtet werde, in welcher Jahreszeit jeder einzelne Nahrungsstoff am besten sei. B.: „Du scheinst dich auch auf Medizin zu verstehen?" — A.: „Wie jeder, der im Innern der Natur (eingedrungen). Denke nur, wie unerfahren die jetzigen Köche sind; sie machen aus ganz entgegengesetzten Fischen eine Sauce und reiben Sesam drein! . . . Solche Disharmonien zu durchschauen ist die Sache der geistvollen Kunst, und nicht Töpfe zu waschen und nach Rauch zu riechen. Ich gehe gar nicht mehr in die Küche; ich sitze nur in der Nähe und sehe zu, und während die andern arbeiten, erkläre ich ihnen Ursache und Wirkung." — B.: „Ein Harmoniker, nicht ein bloßer Koch!" Worauf der verzückte Meister seine Küchenkommandos hersagt, ganz als wäre er an Ort und Stelle. Dann fügt er bei: „Ich mische nach höherm Zusammenklang; einiges hat Gemeinsamkeit nach der Quarte, anderes nach der Quinte oder nach der Oktave." Und nach nochmaligem Herrufen seiner Kommandoworte schließt er: „Nur Epikur hat so den Genuß verdichtet und vermehrt; er allein sah das Richtige; die von der Stoa suchen umsonst unaufhörlich, was es ist, und können es daher auch keinem andern beibringen."

Hier (8) dürfen wir endlich mit demjenigen Sammelschriftsteller, dem wir unter anderm die vielen Komödienfragmente über dieses Thema verdanken, mit Athenäus ausrufen: „Nun wären es genug der Köche!" Von den Weinhändlern berichtet er nicht viel, nur etwa, daß sie ihre Weine gerne verwässerten, freilich „nicht aus Gewinnsucht, sondern nur um den Käufern die schweren Köpfe zu ersparen."

Einen ganz traurigen Effekt aber macht der Anfang seines VI. Buches, wo aus einer großen Anzahl von Stücken der mittleren und neuern Komödie der Jammer über die Fischhändler hervortönt, und zwar in solcher Weise, daß man nicht sowohl die Personen des Dramas, als den eigenen Schmerz der betreffenden Dichter zu vernehmen glaubt.

Ueberhaupt stehen die letztern durchaus nicht immer in freier Ironie über ihrem Thema, sondern verraten offenkundig hie und da ihre persönliche Leckerhaftigkeit, wie zum Beispiel Alexis, wenn er ein umständliches Rezept des lydischen Hauptgerichtes Kandaulos in einen Dialog verteilt. Bei ihren Klagen über die Fischhändler möchte dem Leser vollends das Herz brechen. „Jene unverschämten Preise! Jene düstere Grobheit, welche kaum noch Rede und Antwort gibt! Jenes ewige Betrügen beim Wechseln und Herausgeben! Jenes Unterschieben von fauler und toter Ware! Und was für Menschen! So einer läßt etwa sein Haar, angeblich auf ein Gelübde an die Götter hin, lange wachsen, in Wahrheit aber nur als Vorhang über irgend ein gerichtliches Brandmal!" Endlich jammert man, daß es so schädliche Tiere wie die Fische überhaupt gebe, an welchen ganze Vermögen drauf gehen und der Mensch zum Bettler wird. Zum Trost für die Ueberteuerten schrieb ein gewisser Lynkeus von Samos eine „Kunst des Kaufens", nämlich eine Lehre, wie man sich gegen die „mörderischen Fischhändler" zu verhalten habe, und adressierte sein Buch „an einen unglücklichen Käufer."

Natürlich waren außer den Händlern jetzt auch die Fischer wichtige Personen geworden und bildeten sich auf ihr Gewerbe mehr ein als die trefflichsten Kriegsanführer. Einigermaßen unabhängig von diesen schrecklichen Leuten war man nur, wenn man sich mit den τάριχοι begnügte, den gesalzenen und eingepökelten Fischen, besonders Sardellen, welche hauptsächlich aus dem Pontus massenhaft nach Athen gebracht wurden. Und die Athener scheinen in diesem Verhältnis wirklich eine wahre Rettung erkannt zu haben, wenigstens schenkten sie einst den Söhnen eines Tarichoshändlers das Bürgerrecht. Allein auch das beste Eingesalzene und Eingepökelte und selbst der Caviar aus den südrussischen Strömen, den man wohl gekannt haben wird, dieses alles ist im günstigsten Fall etwas anderes als das frische Tier und ersetzt dasselbe nicht.

Eine eigentümliche soziale Pest hing sich an diese allgemeine Gourmandise: es entstand der Parasit, wesentlich erst ein Geschöpf des IV. Jahrhunderts und, noch mehr als der Koch, eine permanente Figur in der Komödie. In den kräftigern Zeiten, da das politische Leben und der geistige und leibliche Wettstreit noch alles durchdrangen, hätte das echte Symposion ein solches Individuum nicht geduldet; er gehört der Einschränkung auf das Privatwohlleben an, ein ewig lehrreicher Typus,

welcher zeigt, was in einer gesunkenen Zeit bei sonst hoher geselliger Bildung möglich ist. Ein tiefer Haß gegen Arbeit und Erwerb, eine große Biegsamkeit und Gewandtheit trifft hier zusammen mit einem unbedingten Bedürfnis nach guter Tafel; das Ergebnis ist die vollendete Ehrlosigkeit des Schmarotzers. Die Dichter haben eine Fülle von Geist aufgewandt, um uns diese Physiognomie in allen ihren Schattierungen zu vergegenwärtigen, und ebenso die des reichen Herrn, welcher den Parasiten an seine Tafel nimmt oder ihn wenigstens an derselben duldet. Wir dürfen in dieses umfangreiche Kapitel nicht weiter eintreten; so merkwürdig es in seiner Art sein mag, so wenig tröstlich ist es im Grunde. Ueberdies gibt es eine sehr düstere Seitengestalt des Parasiten: es ist der verarmte Schwelger, welcher zum Räuber, im römischen Ausdruck zum Catilinarier wird. Nachts bricht er ein oder ist der Helfer von Einbrechern, des Tages ist er Sykophant und handelt mit Meineiden. Die Furcht vor solchen Menschen scheint ziemlich ausgebildet gewesen zu sein. Ein Armer, heißt es, welcher doch immer Geld zu Leckerbissen hat, ist gewiß ein solcher, der des nachts alle überfällt, die ihm unbewaffnet begegnen; was arm und jugendkräftig ist und doch bei Mikkion Aale kauft, das sollte man sogleich in den Kerker führen. Rühmenswert erscheint Korinth, wo es ein Gesetz gegen arme Prasser gibt, welches dieselben sogar dem Henker in die Hände liefern kann.

Wir wissen nicht, ob den Korinthiern bei ihrem sonstigen Treiben dieses Gesetz viel geholfen hat und ob ihm überhaupt ist nachgelebt worden. Darüber darf ja doch, wenn man auch nur Polyb hört, kein Zweifel obwalten, daß Menschen der bezeichneten Art vieles zu demjenigen Zustand Griechenlands beigetragen haben, wie er sich vom Ende des III. Jahrhunderts an enthüllt. Man hat den Eindruck, als rollten alle Angelegenheiten der griechischen Nation einem Abgrunde zu und als hätte nur die völlige Ueberwältigung durch die Römer der gegenseitigen Zernichtung unter den Hellenen ein Ende gemacht. Aus diesem Grunde ist es ein für allemal nicht möglich, die spätgriechische Tafelschwelgerei, so komisch sie uns geschildert wird, bloß von der heitern Seite zu nehmen; sie war einer von den begleitenden Umständen, ja eine Mitursache des tiefen und allgemeinen Verfalles.

DAS PHÄAKENLAND HOMERS

14. NOVEMBER 1876.

Weit über die Jahrtausende hinaus schimmert zu uns das Bild einer wunderbaren Insel herüber, die Homer mit allem Glanze seiner unsterblichen Poesie verklärt hat, — es ist die Insel Scheria. Wo liegt dieses wunderbare Eiland? Man hat geglaubt, es in der Insel Korkyra oder Korfu entdeckt zu haben; allein Scheria gehört dem Traumleben des Mythos, gehört einer und derselben wunderbaren Traumgeographie an, in der die Phantasie aller Zeiten von jeher stark zu Hause war. In solchen Regionen weilt ja die Phantasie so gerne, und darum entstehen auch diese Fabelländer sozusagen von selber.

Wir sollen den Göttern danken, wenn eine große alte Dichtung uns einen solchen Zustand vorempfindet; denn aus eigenen Mitteln vermöchte es die jetzige Poesie nicht mehr.

Was das Bild des Phäakenlebens bei Homer so zauberhaft macht, ist, daß der Dichter von einem solchen Zustand noch gar nicht so ferne ist und ihn in vollem Ernst als einen möglichen, denkbaren und vielleicht ganz nahen behandelt.

Daher die untrügliche Sicherheit seiner Phantasie vor aller Phantastik, die große Gewißheit, womit seine Formen und Farben auftreten und die Kraft, womit sie sich uns einprägen.

Die Unzulänglichkeiten des Erdenlebens haben von alten Zeiten her die Phantasie der Völker angeregt, Bilder zu entwerfen, Schilderungen eines Zustandes, wie man ihn gerne gehabt hätte. Eine kindlich schöne und wehmütige und tiefsinnige Phantasie bringt es zum Bilde eines goldenen Zeitalters, eine kindlich possenhafte zum Bilde eines Schlaraffenlandes, wie dies schon die attischen Komiker getan haben; dann kommen Denker, Philosophen und Politiker wie Plato und Thomas Morus, und entwerfen, vom ethisch, politisch und ökonomisch Wünschbaren ausgehend, das Gemälde ihres Nirgendheim, ihrer Utopie.

Die Fabelländer der Poeten schildern nicht immer einen Zustand den man wünscht, einen Idealzustand, sondern eben so oft ein Dasein, welches die Kritik und selbst die Karikatur des wirklichen Erdenlebens einer bestimmten Zeit und Gegend bildet. So bei Rabelais.

Von der Seite der Satire ergreift Rabelais die Gelegenheit, eine ganze Anzahl von Fabelländern, zumal Inseln, zu schildern, welche der Reihe nach von der Gesellschaft des Pantagruel besucht werden. Das französische und gesamtabendländische Leben des XVI. Jahrhunderts nach gewissen einzelnen Beziehungen wird dem Leser in einer Anzahl von Hohlspiegelbildern karikiert gezeigt.

Später ist sowohl die Satire Englands als die allgemeine Satire der Menschheit in den weltberühmten Reisen Gullivers niedergelegt. Von seinen Fabelländern sind Lilliput und Brobdignac sprichwörtlich geworden.

Die Insel Scheria nun und alles, was mit ihr zusammenhängt, ist noch um ein gutes Teil fabelhafter als alle die genannten phantastischen Gebilde.

Das Phäakenleben ist auch nicht bloß ein Rahmen um die Irrfahrten des Odysseus herum, sondern eine höchst notwendige und wohltuende Zwischenzeit zwischen diesen Irrfahrten und seinem Auftreten in der Heimat. Er muß irgendwo wieder aufleben, sich erholen, seine Fittiche entfalten, seiner selbst und seiner vollen Kräfte wieder bewußt werden, bevor er Ithaka betritt.

Wahrscheinlich hatten die frühern Dichter der Sage sich damit begnügt, ihn durch die Phäaken erquicken, mit Geschenken ausstatten und nach Ithaka führen zu lassen. Erst Homer ließ den gewaltigen Mann auf Scheria wie in einer Art Vorheimat wieder aufleben und hat den Helden noch einmal im Glanze der heroischen Welt verklärt.

Wahrscheinlich auch hatten die frühern Dichter die bisherigen Fahrten des Odysseus in einer Reihe von Gesängen erzählt, und zwar hatten sie selber ohne Zweifel das Wort geführt; erst Homer legte die Erzählung dem Odysseus selber in den Mund, wählte dabei vielleicht aus einer großen und bunten Reihe von Sagen die lebensfähigsten aus und verherrlicht damit seinen Helden auf die wunderbarste Weise. So wird das Phäakenleben der Rahmen, welchen Homer sich auserkor, um das Bild, nämlich Odysseus und die Erzählung seiner Irrfahrten, darin zu fassen; das prachtvolle Fabelgemälde verlangte eine Einfassung, wie diese Existenz von Scheria ist, gerade außerweltlich und halb übermenschlich genug.

So ward durch Homer die Erzählung der Irrfahrten kondensiert und in die Phäakenwelt eingerahmt, das Bewegte eingefaßt in das Dauernde, das Geschehene in einen Zustand übergeführt (1).

Es ist gut, daß vergangene Zeiten uns die Mühe abgenommen haben, eine erhöhte Welt poetisch zu schilderen. Wir würden tausendmal dabei über die Beine unseres „Gefühls" stolpern und unter einander Händel bekommen wegen politischer, religiöser und sozialer sogenannter „Ideale". Homer wußte noch eine Welt des relativen Glückes zu schildern. Vergangene Zeiten waren auch zu etwas gut.

Homer verfährt wie ein großer Landschaftsmaler. Er prätendiert nicht das Schönste und Glänzendste auf Erden zu geben, sondern nur Einen aus tausend Aspekten des Lebens, aber freilich eines erhöhten Lebens. Er hätte noch viel dergleichen vorrätig gehabt.

Das heroische Leben ist schon im allgemeinen ein ideales, das phäakische aber noch um einen starken Ton erhöht.

Den Rahmen um die Erlebnisse und Irrfahrten des Odysseus, um die Erzählungen vom neunten zum zwölften Gesang der Odyssee, bildet die Schilderung der genannten fabelhaften, schönen, wohligen Existenz der Phäaken. Und da es, so bisweilen in der Kunst des XV. Jahrhunderts, vorkommt, daß der Rahmen mit ebenso großem ästhetischem Sinne gearbeitet ist wie das Gemälde selber, so sei es uns jetzt vergönnt, den herrlichen Rahmen unseres großartigen Heldenbildes für sich abgesondert zu betrachten und zu bewundern.

Odysseus treibt von der Insel der Kalypso her in die Gegend von Scheria. Der Meerbeherrscher Poseidon haßt den König von Ithaka, weil dieser ihm seinen Sohn Polyphem geblendet hat, aber er weiß auch mit der Meergöttin Ino oder Leukothea, daß Odysseus am Phäakenstrand mit dem Leben davon kommen soll.

Der erste Anblick von Scheria, am achtzehnten Tag von Odysseus' zuletzt höchst schrecklicher Fahrt, waren die waldigen Gebirge desjenigen Teils, der ihm am nächsten lag; gleich einem Lederschilde lags im dämmrigen Meer.

Nachdem er schon „Erde und Waldung" nahe gesehen, wirft ihn eine plötzliche Brandung wieder an eine Küstengegend, wo nur Vorgebirgsstirnen, Klippen und glatte Felswände zu sehen sind. Erst nach schrecklichem Kampf mit den Wogen gerät er an eine Flußmündung und beschwört den Flußgott, welcher nun sein Strömen stille stellt. Odysseus wirft Inos Schleier, den sie ihm zum Schutze verliehen, von sich und küßt die Erde. Er bettet sich im Waldhügel unter den Doppelölbaum.

Nun wird die Herkunft der Phäaken hübsch aus der geographischen Traumwelt berichtet. Einst wohnten sie im weitflurigen Oberland, nahe bei den übermütigen Cyklopen, welche sie ausraubten und die stärkern waren.

Sie sind Ausgewanderte, wie so mancher griechische Stamm; sie haben eine noch sehr nahe Erinnerung an ihre neue Gründung; erst der Vater des Alkinoos, Nausithoos, hat sie nach Scheria geführt, um die Stadt eine Mauer gezogen, Häuser und Tempel gebaut und die Fluren verteilt, wie ein rechter Stadtgründer zu tun hat.

Die Szene beginnt mit dem Morgentraum der den Unsterblichen ähnlichen Königstochter Nausikaa, neben welcher zwei den Chariten ähnliche Dienerinnen schlafen. Athene erscheint ihr als eine ihrer vertrauten Gespielinnen: sie sei lässig, raunt sie ihr zu, und solle zu ihrer bevorstehenden Vermählung für sich und für die Leute des Brautgeleites die Gewande rüsten; denn die Edelsten im Volk werben um sie, die edle; also auf mit dem Frührot! Sie will Nausikaa begleiten; Alkinoos soll um Wagen und Maultiere gebeten werden. Eigentümlich und festlich ist der Ton, welchen Homer hier anschlägt. Während Athene zum Olymp eilt, wird in heiterer rascher Weise geschildert, wie Nausikaa erwacht und den Vater um das Gespann bittet; statt ihrer bevorstehenden Verlobung gibt sie Scheingründe an: unter andern, daß die Brüder zum Reigentanz stets neugewaschene Gewänder begehren, eine kleine, niedliche Schlauheit, die das Gedicht sehr ziert. Dann wird ihr Wagen aufs Vollständigste versehen und Nausikaa selber ergreift Geißel und Zügel.

> Treibend schwang sie die Geißel, und laut nun trabten die Mäuler,
> Strengten sich ohne Verzug und trugen die Wäsch' und sie selber;
> Nicht sie allein; es gingen zugleich auch dienende Jungfraun.

Am Fluß angelangt, spannt man die Maultiere los und läßt sie einfach auf die Weide laufen. Dann tragen Nausikaa und die Dienerinnen die Gewänder in die Waschbehälter und stampfen, wie eine Art von Tanz, ohne Bücken, sie schnell um die Wette und lassen sie — Homer macht hier sehr schnell fertig — auf dem reinen Kies trocknen. Dann baden sie und salben sich. Kein Wort verliert Homer, wie sie sich dabei ausnahmen; dann essen sie und unverschleiert spielen sie Ball; sie sind ja nicht überanstrengt; Nausikaa aber singt dazu. Sie ragt unter den Dienerinnen hervor wie Artemis unter den Nymphen, ein prachtvoll durchgeführtes Bild.

Beim Ballwerfen nach einer Dienerin verfehlt sie dieselbe; Pallas Athene fügt es, daß der Ball in den Fluß fliegt; vom lauten Schrei der Mädchen erwacht Odysseus; sein erster Gedanke ist, es seien Nymphen. Dann erscheint er vor jenen „wie ein Berglöwe"; sie fliehen; nur Nausikaa, von Athene ermutigt, bleibt; Odysseus redet sie von ferne an:

„Flehend nah' ich dir, Hohe, der Göttinnen oder der Jungfraun!
Bist du der Göttinnen eine, die hoch obwalten im Himmel,
Artemis gleich dann acht' ich, der Tochter Zeus des Erhabnen,
Dich an schöner Gestalt, an Größ' und jeglicher Bildung.
Bist du der Sterblichen eine, die rings umwohnen das Erdreich,
Dreimal selig dein Vater fürwahr und die würdige Mutter,
Dreimal selig die Brüder zugleich! Muß ihnen das Herz doch
Stets von entzückender Wonn' ob deiner Schöne durchglüht sein,
Wenn sie schaun, wie ein solches Gewächs hinschwebt zum Reihntanz!
Aber wie ragt doch jener in Seligkeit hoch vor den andern,
Der, mit Geschenk obsiegend, als Braut zu Hause dich führet!
Denn noch nie so einen der Sterblichen sah ich mit Augen,
Weder Mann noch Weib; mit Staunen erfüllt mich der Anblick!"

Es ist das große Kompliment der heroisch-idealen Welt: du bist eine Gottheit, oder wenn eine Sterbliche, dann dreimal selig die Deinigen und der seligste der, welcher dich heimführt! Und alsdann berichtet Odysseus kurz über seine letzten Leiden und wünscht ihr eine glückliche, einträchtige Ehe an.

Tröstlich ist die Antwort der Nausikaa: „Das Schicksal teilt Zeus Guten und Bösen aus, wie er will; trage das deinige! Jetzt aber, da du zu uns gelangt, soll dir nichts mangeln." Dann ruft sie die geflohenen Mägde herbei; der Fremde sei kein Feind; noch nie ja sei einer zum Kriege nach Phäakenland gekommen; „denn geliebt von den Göttern wohnen wir ferne im wogenden Meer, die letzten, die kein Sterblicher aufsucht. Dieser hier kommt nur als verirrter Fremdling; pflegen wir ihn; denn dem Zeus gehören alle Fremden und Dürftigen und auch eine kleine Gabe kann wert sein."

Sie gewähren ihm Erquickung und frische Kleider. Athene aber leiht ihm jene Verklärung, welche die homerischen Götter ihren Lieblingen gewähren können:

„Also umgoß die Göttin ihm Haupt und Schulter mit Anmut.
Jetzo saß er, zur Seite gewandt, am Gestade des Meeres,
Strahlend in Schönheit und Reiz . . .",

und nun spricht Nausikaa zu den Mägden gewandt den naiven Wunsch aus:

„Anfangs zwar erschien er mir unansehnlicher Bildung,
Doch nun gleicht er den Göttern, die hoch den Himmel bewohnen.
Wäre mir doch ein solcher Gemahl erkoren vom Schicksal,
Wohnend in unserem Volk, und gefiel es ihm selber, zu bleiben".

Dann weist sie den Odysseus an, wie er sich zu verhalten habe. Sie will das Gerede vermeiden und erzählt nun, wie dasselbe bei den Uebermütigen im Volke laut würde. Es ist Gerede, aber ebenfalls aus einer idealen Welt, Klatsch der Urzeit: „Ein künftiger Gemahl, aus ferner Männer Schiffe hierher verirrt, oder ein Gott, den sie erfleht hat? Gut, daß sie von draußen einen Gemahl gewinnt, da sie die vielen und edeln Phäaken verschmäht." Daher möge Odysseus sie nach der Stadt begleiten, aber draußen bei Athenes Pappelhain, Wiese und Quell, wo Alkinoos sein Gut mit Garten hat, möge er warten bis sie zu Hause sein könnten; dann möge auch er nach der Stadt kommen.

Dann beschreibt sie ihm die Stadt; diese ist hochummauert; der Doppelhafen hat eine enge Einfahrt; zu beiden Seiten auf Stützen ruhend, liegen die aufs Trockene gezogenen Schiffe; der Poseidontempel steht auf dem Hauptplatz am Ufer, und dieser beherbergt die Geräte und Arbeiten eines ganzen Arsenals. Denn den Phäaken liegt nichts an Köcher und Bogen, sondern Maste und Ruder und „gleichhinschwebende" Schiffe sind ihre Freude, darauf sie das graue Meer durchfahren. Dieses alles wird geschildert von dem lieblichen Mund der Nausikaa, die den Odysseus auch noch anweist, wie er dem Königspaar, ihren Eltern, im Palast nahen solle: „Geh zwischen den Vorbauten durch den Hof, dann schnell durch den großen Saal, bis du zu meiner Mutter gelangest; sie sitzet, vom Herdfeuer bestrahlt, an einen Pfeiler gelehnt, drehend der Wolle Gespinnst, von Meerpurpur, herrlich zu sehen; hinter ihr sitzen die Dienerinnen; dort, bei ihr, steht auch der Thron, auf welchem mein Vater sitzt und trinkt wie ein Unsterblicher; geh an ihm vorüber und umfasse die Knie der Mutter; wenn sie dir hold wird, dann wirst du auch den frohen Tag deiner Heimkehr schauen."

Zunächst folgt nun die Schilderung der Ankunft der Nausikaa und genau ihr Empfang; der Dichter trägt förmlich Sorge für sie und führt uns auch die Sklavin vor, die ihr in ihrem Gemach Feuer anzündet; es ist Eurymedusa, die einst, offenbar mit andern Sklavinnen, von Epirus hergebracht und als vorzüglichste dem König als Ehrengeschenk ist überlassen worden; sie hat die weißarmige Nausikaa erzogen.

Odysseus aber, beim Eintritt in die Stadt, frägt ein Mädchen mit Wassergefäß um den Weg; es ist aber Athene, die ihn bereits mit einem unsichtbarmachenden Dunkel umgeben hat, und ihn nun zum Palast des Königs weist. Er soll nicht den Verdacht der Phäaken erwecken, welche gegen Fremde mißtrauisch sind: „Denn sie vertrauen nur ihren schnellen Schiffen, womit sie das weite Meer durcheilen; denn das verlieh ihnen der Erderschütterer: ihre Schiffe sind schnell wie ein Fittich oder ein Gedanke."

Am Eingang in den Palast erzählt ihm Athene noch mit der größten griechisch-genealogischen Behendigkeit die gemeinsame Herkunft des Königspaares, wobei Poseidon als Großvater und eine Tochter des untergegangenen Gigantenkönigshauses als Großmutter nicht fehlen; so nahe ist man noch der Urzeit. Die Königin Arete genießt im Palast und im Volk Ehre wie keine andere Frau der Welt; man schaut ihr nach wie einer Göttin, wenn sie durch die Stadt schreitet; ihr edler Geist vermag auch Zwist der Männer zu sühnen. — Damit verschwindet Pallas und eilt weit übers Meer Marathon und Athen zu, ins feste Haus des Erechtheus.

Und nun folgt der Palast des Alkinoos, wirkliche Baukunst der alten Zeit, aber in schönfabelhafter Verklärung; die goldnen Hunde des Hephästos sind offenbar zugleich als lebend gedacht, ja vielleicht ebenso auch die fackelhaltenden goldnen Jünglinge im Festsaal. Man weiß nicht, ob es Statuen oder lebendige Gestalten sind — ein untrügliches Zeichen des mythischen Charakters der ganzen Erzählung.

Dann wird geschildert der ummauerte Garten mit den herrlichsten Früchten aller Art, auch Feigen und Granaten und Oliven; — das ideale Klima, offenbar ohne Wechsel der Jahreszeit gedacht; — die reife Frucht, sie geht nie aus; denn während die eine Traube zum Beispiel erst abgeblüht hat, reift die andere, und anderswo wird schon gekeltert; — der ewige Zephyr, der an Azoren und Canarien erinnert; — die beiden Quellen, die eine durch den ganzen Garten sich zerteilend, die andere nach dem Palast hin, wo sie als Stadtbrunnen dient, eine Darstellung der poetischen Wünsche des Menschengemütes, Bilder aus einer andern Welt.

Von seiner Luft umhüllt, schreitet Odysseus durch den Saal, wo die Fürsten der Phäaken eben dem Hermes die letzte Spende bringen. Erst wie er beim Königspaar angelangt ist und die Knie der Königin Arete umfaßt, verschwindet der heilige Nebel. Alle schweigen und staunen; Odysseus bringt seine Bitte um Entsendung vor und setzt sich

in die Asche am Herdfeuer. Auf das Fürwort eines greisen Helden, Echeneos, wird das Gelage erneuert und Odysseus darein aufgenommen. Alkinoos führt ihn an der Hand zum Sitz seines geliebtesten Sohnes Laodamas, welcher dem Fremden Platz macht. Er empfiehlt ihn den phäakischen Edeln zur Heimgeleitung; wenn diese Phäakenpflicht an dem Fremdling erfüllt sein wird, dann, dort in der Heimat dulde er dann weiter, was ihm die Schicksalsgöttinnen gesponnen, als ihn die Mutter gebar. „Ist er aber etwa ein Unsterblicher, der vom Himmel gekommen, dann haben die Götter etwas anderes vor. Denn von alten Zeiten her erscheinen die Götter sichtbar bei uns, wenn wir ihnen die herrlichen Hekatomben opfern, sitzen an unserem Mahl und essen mit uns, wie wir andern. Und wenn ein Wanderer auf einsamem Pfade ihnen begegnet, so verbergen sie sich nicht, denn wir sind ihnen ja nahe wie die Cyklopen und die wilden Geschlechter der Giganten." Selten liegt bei einem Dichter ein so überwältigender Duft des Mythus über so wenige Zeilen ausgegossen!

Nun muß Odysseus sich zunächst dagegen wehren, daß man ihn für einen Gott halte; weder an Wuchs noch Gestalt gleiche er Unsterblichen; er sei nur der Unglücklichste der Menschen. Und nachdem das Gelage aufgehoben und er mit dem Königspaar allein geblieben, wird er befragt: wer und woher? Einstweilen erzählt er nur von Ogygia und Kalypso und seiner zuletzt so schrecklichen Fahrt nach Scheria und von dem edeln Empfang durch Nausikaa. Und ohne alle prosaische Scheu gibt Alkinoos ihm selber zu erkennen: „Wenn doch Zeus und Athene und Apollon es fügten, daß ein Mann wie du, mir so gleich an Gesinnung, mein Eidam würde und hier bliebe! Doch mit Zwang soll dich niemand halten! Morgen schon können wir dich entsenden; während du in tiefem Schlafe liegst, fahren jene (die Unsrigen) mit dir durch das heitere Meer bis zu deiner Heimat und deinem Hause oder wo du sonst hin begehrst." — Und hier erinnert dann Alkinoos an die weiteste Fahrt der Phäaken: an Einem Tag nach Euböa und zurück, als sie den Rhadamanthys zum Besuch des Tityos dorthin führten.

Am folgenden Morgen — es ist der große Tag, an welchem Odysseus sich offenbaren wird — führt Alkinoos den Odysseus auf die Agora der Phäaken, während Athene als Königsherold die einzelnen zur Versammlung ruft und den Odysseus verklärt. Alkinoos empfiehlt ihn den Phäaken zur Entsendung: „denn nie hat jemand, der in mein Haus gekommen, lange und in Herzeleid auf Entsendung warten müssen. Rüsten

wir ein Schiff, und zweiundfünfzig junge Ruderer sollen im Volk gewählt werden." Dann will er sie alle noch bewirten.

Zum Mahle singt der blinde Demodokos den Streit zwischen Odysseus und Achill, wobei Odysseus mit dem Purpurgewand sein Antlitz verhüllt und seufzt, was aber nur Alkinoos bemerkt. Daher ladet er seine Gäste hinaus zu Kampfspielen, auf die Agora.

Hier, bei den Vorbereitungen zu den Kämpfen, vernimmt man eine Anzahl von Eigennamen meist mit Seebedeutung; es kommt darin vor: die Flut, der Schiffsschnabel, der Tannenmast, das Gestade, das Ruder, das Einsteigen, die Schiffahrt, der Zimmerer, der Schifferuhm. Alsdann ergehen sich die Phäaken im Wettlauf, Ringen, Sprung, Diskos und Faustkampf.

Bei Anlaß der Aufforderung an Odysseus, ebenfalls um die Wette zu kämpfen — Alkinoos selbst gibt zu: nach seiner Meinung gebe es nichts Schlimmeres als das Meer, um einen Mann zu erschüttern, wie kräftig er auch sei — höhnt ihn Euryalos: er sehe freilich eher einem solchen ähnlich, der in seinem Schiffe beständig herumfahre als Anführer von Schiffern, welche zugleich Geldeinforderer sind, der die Gedanken bei seiner Ladung hat und sein Kaufmannsgut und seinen gierigen Gewinn nicht aus den Augen läßt. Was besagen will, daß die Phäaken eben keine Kaufleute sind. Nachdem sich dann Odysseus durch mächtigen Diskuswurf legitimiert hat, verfügt Alkinoos den Tanz; seine Einleitungsworte lauten also: „Höre mich nun an, damit du einst andern Helden erzählen kannst, wenn du in deinem Palast am Mahle sitzest mit Gattin und Kindern, eingedenk dessen, was wir können und was für ein Tun Zeus uns verliehen hat schon von den Ahnen her. Wir sind nämlich nicht tadellos im Faustkämpfen und Ringen, aber im Wettlauf fliegen wir rasch und in der Seefahrt sind wir die besten; uns erfreuen stets das Mahl, die Kithar, der Reigentanz und oft wechselnde Gewänder und warme Bäder und das Ruhebett." Dies sind die berühmten Worte, um derenwillen die Phäaken sprichwörtlich geworden sind. Und nun ruft Alkinoos die besten Tänzer auf, damit einst der Fremde seinen Leuten daheim melden möge, „wie sehr wir andere übertreffen an Seefahrt, Wettlauf, Tanz und Gesang". Und nun beginnt der große Tanz der Jünglinge, und Demodokos, in ihrer Mitte, singt dazu den Mythus von Aphrodite und Ares. Dann folgt das Duo des Laodamas und Halios, ein Tanz mit kunstreichem Wurf des purpurnen Balles verbunden.

Auf Alkinoos' Rede hin wird Odysseus von den phäakischen Fürsten reich beschenkt mit Gewändern und Gold und Euryalos angewiesen, ihm für die unfreundliche Rede Sühnung anzubieten; Euryalos schenkt ihm ein prächtiges Schwert. Auch Alkinoos beschenkt ihn herrlich.

Dann, nach dem Bade, begibt sich Odysseus zum Gelage.

Am Eingang in den Saal steht Nausikaa — es ist ihre letzte Erwähnung — in göttlicher Schönheit und bewundert den Odysseus mit langem Blick und spricht zu ihm:

„Freude dir, Fremdling! Wenn du wieder in der Heimat bist, gedenke auch meiner, denn mir zuerst verdankst du das Leben!"

Und Odysseus: „Nausikaa! So gewiß mir Zeus Heimkehr gewährt, so gewiß werde ich einst dort zu dir wie zu einer Göttin beten mein Lebtag, denn du rettetest mir das Leben."

Es beginnt das Gelage; nach dem Essen bittet sich Odysseus von Demodokos die Geschichte von der Einnahme von Ilion durch das hölzerne Pferd aus; wenn Demodokos dies nach der Ordnung könne, werde er, Odysseus, allen Menschen verkünden, daß wirklich ein Gott dem Demodokos seine Kunst eingegeben. Demodokos singt die Geschichte; Odysseus weint; Alkinoos bemerkt es wieder allein und gebietet dem Sänger Halt. Und nun endlich soll Odysseus seinen Namen und seine Heimat verkünden, „damit unsere Schiffe, in ihren Gedanken dorthin zielend, dich dorthin bringen. Denn die Phäaken haben keine Steuerleute noch Steuerruder, sondern ihre Schiffe wissen von selbst die Gedanken und den Willen der Männer und kennen nahe und ferne die Städte und fetten Fluren aller Menschen und fliegen rasch über die Meerflut, eingehüllt in Nebel und Wolken, und nie fürchten sie Schädigung oder Untergang. Das freilich hörte ich einst meinen Vater Nausithoos sagen: uns zürne Poseidon, weil wir jeden gefahrlos zur Heimat geleiten; deshalb werde er einst ein gutgearbeitetes Phäakenschiff, das von einem solchen Geleit heimkehre, im dunkelwogenden Meer zernichten und um unsere Stadt ein großes Gebirg wie eine Hülle legen. So berichtete der Greis; das mag nun die Gottheit in Erfüllung gehen lassen oder nicht, wie es ihr in ihren Gedanken genehm ist." Es liegt in dieser Erzählung die hellenische Taxation des Glückes ausgesprochen, jene Ahnung vom Neide der Götter, die den dunklen Hintergrund ihrer heitern Lebensanschauung ausmacht.

Und endlich, auf das Verlangen des Alkinoos, Odysseus möge sich offenbaren, nennt dieser seinen Namen und erzählt seine Irrfahrten und Leiden.

Die Hörer aber sitzen in stummer Bezauberung im schattigen Saal, und als Odysseus geendet, verfügt Alkinoos: „Die Fürsten, die den Odysseus bereits beschenkt, sollen ihm noch jeder einen großen Dreifuß und ein Becken geben; durch die Volksversammlung möge man sichs wieder ersetzen lassen." Dann geht man zur Ruhe. Am folgenden Tag von frühe an findet das große Opfer und Festmahl im Palast und die Beladung des Schiffes statt. Odysseus kann kaum den Abend erwarten; unter Segenssprüchen wird abends der letzte Wein herumgereicht und den Göttern gespendet. Odysseus nimmt seinen letzten Abschied nicht von Alkinoos, sondern von Arete: „Lebewohl und sei glücklich, o Königin, auf immer, bis das Alter naht und der Tod, wie er den Menschen bevorsteht. Ich ziehe von dannen, du aber freue dich in diesem Hause deiner Kinder, deines Volkes und deines Gemahls Alkinoos."

Dann schreitet er über die Schwelle, geleitet von einem Herold und drei Dienerinnen nach dem Meer hinab. Dort empfangen ihn behende die Ruderer und bereiten ihm sein Lager; lautlos legt er sich nieder und entschlummert sanft und tief; er, der so viel Leiden, Schlachten und Stürme erduldet, vergißt jetzt dies alles. Das Beste geben uns die Götter im Schlaf! Es ist dies ein uralter Zug und psychologisch tief begründet.

Das Schiff fliegt über die nächtliche Flut schneller als ein Habicht. Beim Aufsteigen des Morgensternes ist man schon bei Ithaka angelangt; in die Nähe der Nymphengrotte tragen sie auf seiner Decke den schlummernden Helden hinaus und legen leise die Geschenke neben ihn unter den Oelbaum und eilen von dannen.

Nun klagt Poseidon bei Zeus über die Phäaken, wenn sie gleich von seinem Stamme seien. Wohl habe er gewußt, daß Odysseus einst heimgelangen werde, da Zeus selbst es ihm versprochen; aber eine Mißachtung gegen ihn sei es, daß diese Heimfahrt geschehen dürfe in sanftem Schlaf und mit Beigabe so vieler herrlicher Geschenke, daß selbst ein volles Beutelos aus dem Raube von Ilion nicht so viel ausmachen würde.

Zeus erlaubt ihm die Rache an den Phäaken und Poseidon spricht darauf seinen Vorsatz aus, das Schiff zu versteinern und ein Gebirge um die Stadt zu ziehen. Zeus stimmt auf die niederträchtigste Weise ein,

indem er es noch ausmalt, wie sich die Phäaken wundern werden, wenn sie von der Stadt aus das Schiff ganz nahe daherfahren und dann plötzlich zum schiffähnlichen Fels werden sehen; dann möge Poseidon auch noch den Berg um die Stadt ziehen.

Poseidon eilt nach Scheria und schlägt das rasch daherfahrende Schiff mit der Hand, daß es Stein wird und in dem Boden wurzelt. Dann eilt er fort.

Die schiffskundigen Phäaken am Ufer redeten zu einander: „Wehe, wer hemmt so plötzlich den Lauf des Schiffes?"

Alkinoos aber versammelte sie und sprach: „Wehe, es trifft die alte Weissagung ein, die ich von meinem Vater weiß, daß Poseidon, zürnend über uns, weil wir jeden gefahrlos zur Heimat geleiten, einst ein schönes, vom Geleit heimkehrendes Phäakenschiff im dunkeln Meer schlagen und ein hohes Gebirg um die Stadt herum ziehen werde. So weissagte der Greis, und dies erfüllt sich nun alles. Wohlan, nun folgt mir alle! Geleiten wir keinen Sterblichen mehr, wenn einer in unsere Stadt gelangt! Dem Poseidon aber laßt uns zwölf auserwählte Stiere opfern, ob er sich unser erbarme und nicht auch noch unsere Stadt mit einem weiten Gebirge einhülle."

Er sprach es; sie entsetzten sich und rüsteten die Stiere. Und nun flehten die Fürsten und Anführer des Volkes der Phäaken zum Herrscher Poseidon, stehend rings um den Altar.

In diesem Augenblick läßt der Dichter den Vorhang fallen, und wir wissen nicht, ob die Weissagung sich ganz erfüllte oder nicht. Noch jetzt zeigt man bei Korfu den Fels, der einst das Meerschiff der Phäaken gewesen sein soll. —

Aus dem Erzählten geht der unzweifelhaft mythische Charakter der Sage von den Phäaken hervor, und wir bewundern dabei nur den Geist des Dichters, der mit einer so visionären Elementarkraft der Phantasie seinen Stoff verewigt hat.

In späterer Zeit hat sich die Kunst öfters mit der herrlichen Gestalt der Nausikaa beschäftigt. So gab es schon eine Nausikaa von Sophokles; es ist ferner an antike Vasenbilder und Malereien zu erinnern, an Rubens' wundervolle Fels- und Meerlandschaft im Palazzo Pitti und schließlich an Goethe. Bekanntlich schwärmte dieser in den Tagen vom 7. April bis zum Mai 1787 in den Gärten von Palermo für eine Bearbeitung der Nausikaa als Tragödie: Nausikaa liebt Odysseus, nachdem sie bisher alle Freier abgewiesen. Indem sie sich voreilig verrät, wird die Situation tragisch.

Was Goethe nun vom Gang der Handlung sagt, stimmt nicht völlig mit dem erhaltenen, freilich sehr dürftigen Scenarium. Er selber hatte nicht nötig, sich künstlich in die Gestalt des Odysseus hinein zu versetzen; ganz von selbst empfand er sich als den, welcher auf der Reise schon hie und da schmerzliche Neigungen rege gemacht, und zugleich als den wundervollen Fabulanten, der bei unerfahrenen Hörern als ein Halbgott, bei gesetztern Leuten etwa als ein Aufschneider galt. Eine Sage des spätern Altertums, erhalten in einem Fragment des Aristoteles über die Politie der Ithakesier, bot einen möglicherweise ganz herrlichen, nicht tragischen, sondern glücklichen Ausgang dar: Odysseus gibt der Nausikaa statt seiner den Sohn Telemachos zum Gemahl, sein zweites, aber jugendliches Ich, das sie in dem Vater geliebt. Goethe kannte die Sage und läßt den scheidenden Odysseus wirklich den Sohn anbieten, und Alkinoos und Arete sind schon gewonnen; da heißt es aber im Scenarium nur kurz: „Die Leiche". Und in der Aufzeichnung des Tagebuches: da Odysseus sich als einen scheidenden erkläre, bleibe dem guten Mädchen nichts übrig, als im fünften Akte den Tod zu suchen. Nausikaa hatte ihn geliebt und den dargebotenen Ersatz verworfen.

Goethe erklärt, daß er über dem Vorhaben seinen Aufenthalt zu Palermo, ja den größten Teil seiner übrigen sizilianischen Reise verträumt habe. Von deren Unbequemlichkeiten er denn auch wenig empfunden, indem er sich auf dem überklassischen Boden in einer poetischen Stimmung fühlte; in dieses wunderbare Medium tauchte für ihn jeder Anblick, jede Wahrnehmung von selber sich ein.

Aufgeschrieben habe er wenig oder nichts, wohl aber den größten Teil bis aufs letzte Detail im Geiste durchgearbeitet. Durch „nachfolgende Zerstreuungen zurückgedrängt", sei der Plan bis zu einer „flüchtigen Erinnerung" verblaßt.

Mit Goethe ist nicht zu rechten. Schmerzlich wäre es, denken zu müssen, daß botanische Präokkupationen wegen der Urpflanze auf Kosten der Tragödie jene weihevollste und vielleicht entscheidende Stunde im Garten von Palermo (17. April 1787) möchten vorweggenommen haben; denn die botanische Wissenschaft würde auch ohne Goethe, so wie zum Beispiel die Wasserbaukunst und Mechanik auch ohne Lionardo da Vinci, auf alle ihre wirklichen Wahrheiten und Entdeckungen geraten sein, während die großen Schöpfungen der Poesie und Kunst nur an ganz bestimmte große Meister gebunden sind und ungeboren bleiben, wenn

diese ihre Kräfte anderweitig verwenden. Vielleicht aber fand Goethe in seinem Entwurf einen tiefern, das Leben der Tragödie in Frage stellenden Mangel und ließ sie deshalb liegen.

Und doch wäre in jener Zeit seiner hohen, geläuterten Kraft auch bei einer nicht tadelfreien Anlage immer noch ein herrliches Werk entstanden (2), und in den hingeworfenen Fragmenten aus den Reden und dem Dialog der Tragödie finden sich einzelne Zeilen, die zum wunderbarsten und lieblichsten gehören, was Goethe gesagt hat. Vollends der südliche Ton und Klang, welcher das Ganze würde durchdrungen haben, ist durch keine andere Dichtung Goethes zu ersetzen:

Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer
Und duftend schwebt der Aether ohne Wolken.

Acht Jahre später (1795) läßt er Mignon singen:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?

REMBRANDT

6. NOVEMBER 1877.

Ein Unterschied der antiken von der modernen Kunst besteht unter anderm darin, daß jene unseres Wissens keine Künstler hatte, welche durch plötzlich neue Auffassung der Aufgabe ihrer und aller Kunst jähe Neuerungen und Revolutionen hervorbrachten.

Die Kunst seit dem XV. Jahrhundert hat eine Anzahl solcher Meister, deren Ruhm zum Teil sehr groß, deren Berechtigung aber zum Teil noch streitig ist.

Ein zweiter Unterschied der antiken und mittelalterlichen Kunst von der modernen ist darin ersichtlich, daß in jener die Kunstmittel immer nur um des Zweckes, des zu produzierenden Werkes, des zu verherrlichenden Inhalts willen vorhanden sind. Jene großen Neuerer aber sind es meist durch Einseitigkeit in einem Kunstmittel; denn im Hauptpunkt ist das Dauernde geleistet, und sie vermögen darin wenig.

In der neuern Kunst gewinnen die Kunstmittel hie und da ein eigenes, von Zweck oder Gegenstand unabhängiges Dasein; Zweck oder Gegenstand werden nur ein Vorwand für sie; ein enormes künstlerisches Können, das bisweilen seiner Aufgabe zu spotten scheint, tritt weit in den Vordergrund; in der vollen Einseitigkeit seines Auftretens wirkt es magisch auf die Zeitgenossen und weckt Sympathien und Antipathien ohne Ende.

Diese Wirkung scheint dann nicht sowohl wie Folge eines Willens, als vielmehr wie eine innere Gewalt und Notwendigkeit; es ist als hätte die Welt darauf gewartet. Bei näherer Betrachtung freilich schwindet einiges von diesem Schicksalsnimbus.

Ein solcher Meister war Rembrandt van Rijn (1606—1669) aus Leyden.

Seit dem XV. Jahrhundert hatte die Malerei ihre Gestalten und Szenen beleuchten gelernt mit Annahme eines von bestimmter Stelle ausgehenden Lichtes in oder außerhalb des Bildes; erst nun erreichte man vermöge der Modellierung im Schatten und Halbschatten die völlige Rundung der Körper; der Schlagschatten sodann half den Raum verdeutlichen; früh schon, seit Filippo Lippi und den Flandrern, lernte man auch den Wert des geschlossenen Lichtes für Kraft und Deutlichkeit

der ganzen Erscheinung schätzen; bald melden sich auch die Reflexe und das Helldunkel und zugleich die Luftperspektive, daß heißt die Abtönung der Farben nach Nähe und Ferne. Die Vollendung wurde erreicht schon mit Lionardo und die nie mehr zu erreichende Fülle aller hieher gehörenden Mittel mit Coreggio und Tizian. Letztere beide geben schon sehr oft den Kunstmitteln einen sehr großen Spielraum und fühlen sich groß in ihrer Meisterschaft, doch nur selten so, daß der Gegenstand daneben zurücktreten oder leiden muß.

Auf die großen Meister war dann in Italien sowohl als im Norden, zumal in den Niederlanden, eine Periode der Verdunkelung, des Manierismus gefolgt, hauptsächlich durch die Einwirkung des mißverstandenen Michelangelo. Erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts hob sich die Kunst wieder mächtig, in Italien durch Baroccio, die Caracci und Caravaggio, in den Niederlanden zunächst durch treffliche Porträtmaler und Landschaftsmaler; dann erhob sich in Antwerpen Rubens, anknüpfend an die letzte in Italien gesund gewesene Schule, die venezianische, eine der mächtigsten und glücklichsten Persönlichkeiten, welche die Erde getragen hat, im freien und gleichmäßigen Besitz gar aller Mittel seiner Kunst, daher auch ein glücklicher Lehrer einer Schule, die lange nicht bloß durch Jordaens und van Dyck, sondern noch durch eine sonstige reiche belgische Deszendenz vertreten ist.

In Holland war das Feld, welches die Kunst des XVII. Jahrhunderts antrat, völlig frei, aber auch eingeschränkt. Die Oranier gaben eher in allem den Ton an als in der Kunst; die calvinistische Kirche hatte kein Verhältnis zur Malerei; der Privatreichtum mußte sich mit der letztern ins Einvernehmen setzen und die Aufgaben stellen oder auch von ihr empfangen. Halb offiziell und doch eher Privatbestellung, waren die Kollektivdarstellungen von Schützengilden und Behörden, welche zu Stande kamen, indem jeder für sein auf dem Bilde vorkommendes Porträt bezahlte; es sind dies die Doelen- und Regentenstukken. Alles übrige, was die Malerei hervorbrachte, heilige oder mythologische Historie, Porträt, Genre, Landschaft, Marine, Stilleben jeder Art, war nur für das Privathaus vorhanden. Außerdem erwarb und sammelte man Kupferstiche; überhaupt war der allgemeine holländische Sammlergeist ein sehr guter Freund der Kunst. Ebenso das Klima, welches die Leute einen guten Teil des Jahres zu Hause hält; diese Wohnung, außen meist bescheiden, im Innern zu schmücken, wurde nun eine herrschende Neigung.

Denn Holland wurde damals mächtig und reich wie kein anderes Land von Europa.

Außerdem aber war es ein stolzes Volk geworden, das nach glorreich bestandenen, furchtbaren Daseinskämpfen niemandem auf Erden mehr etwas nachfragte und sich in jeder Beziehung des Lebens seine volle Eigentümlichkeit vorbehielt. Die einzigen Einwirkungen der Fremde und der vergangenen Zeiten, denen man sich unterwarf, waren die Bibel und bis zu einem gewissen Grade die klassische Literatur; alles übrige war rein national, Gedanken wie Lebensformen.

So war denn auch die Kunst, nachdem sie die morsch gewordenen Traditionen des XVI. Jahrhunderts abgeschüttelt, eine völlig nationale. Man stellt nur Holland, seine Menschen, seine Tiere, seine Landschaft dar, dies alles aber in wachsender Vollendung und Vortrefflichkeit.

Innerhalb dieser Kunst erhob sich nun die unvergleichliche Originalgestalt Rembrandts. Er fühlte in sich vor allem die volle Selbständigkeit eines Holländers, so intensiv wie selbst wenige seiner Landsleute sie fühlen mochten; dabei war er aber eine Individualität, wie sie in jeder Nation auffallen und in ihrem Kreise herrschen würde, nur eben zurückgezogen und gerne in seinen vier Pfählen; auch er ein Sammler eigener Art.

Was er von seinen Lehrern Swanenburch, Pinas, Lastman und andern gelernt haben mag — und wäre es auch eine sehr verdünnte Tradition von den italienischen Naturalisten, Caravaggio und andern her gewesen — mag wenig gewesen sein, selbst wenn diese Lehrer sehr tüchtige Leute waren. Außerdem wird er alles Beste der damaligen holländischen Maler gekannt haben. Dagegen bleibt völlig dunkel, ob er wichtigere Werke von Rubens und van Dyck gesehen und sich in direktem Gegensatz dazu gefühlt hat. Allein wir dürfen uns Rembrandt von Jugend auf als einen Autodidakten in kühnstem Sinne vorstellen, der seinen Lehrern höchstens ein paar Handgriffe verdanken, sonst aber seine ganze Kunst allein entdecken will. Gewisse Dinge, wie zum Beispiel die normale anatomische Bildung der Menschengestalt, haben ihm vielleicht seine Lehrer umsonst beibringen wollen; er hat sie nie gelernt und sein ganzes sonstiges System mit diesem Mangel in Einklang gefunden oder eher in Einklang gebracht. Ueberhaupt bildet sein Stil ein untrennbares, völlig mit seiner trotzig kräftigen und wunderlichen Persönlichkeit identisches Ganzes.

Wodurch unterschied er sich von allen Malern, die vor ihm in der Welt gewesen?

Durch die Unterordnung des Gegenstandes, welcher es auch sei, unter zwei elementare Großmächte: Luft und Licht. Diese sind bei ihm die wahren Weltherrscher geworden, sie sind das Ideale bei ihm. Die wirkliche Gestalt der Dinge ist dem Rembrandt gleichgültig, ihre Erscheinung ist ihm alles. Freilich kann die Kunst überhaupt und auch die hochideale, von sich aus sagen, daß ihr die wirkliche Gestalt der Dinge gleichgültig, deren Erscheinung aber ihr alles sei. Es kommt nur darauf an, wer es sagt und in welchem Tone und Sinne. Ereignisse, Gestalten, Gegenstände der Natur sind für Rembrandt nur vorhanden, insofern Luft und Licht ihr wundersames Spiel daran ausüben. Und der Beschauer wird oft völlig mitgerissen und vergißt mit Rembrandt den dargestellten Gegenstand um der Darstellung willen. Ereignisse in freier Landschaft sind umwogt von sanften Strömen des wärmsten Sonnenlichtes; aber auch einem beinah kalten Tageslicht weiß Rembrandt eine ungeahnte Magie abzugewinnen; vollends in geschloßnem Raum ergeht er sich mit Wonne in allen möglichen Erscheinungsarten des natürlichen oder künstlichen Lichtes und seiner Reflexe, und auch das tiefste Dunkel ist dann noch kein Schwarz, sondern ein relatives Helldunkel. Und dabei bedarf Rembrandt nicht einmal der Farbe; seine ausgeführten Radierungen üben eine ähnliche Wirkung wie seine Gemälde. Ob er überhaupt den großen Koloristen beizuzählen sei wie Tizian und Rubens, ist noch eine streitige Frage; der größte Lichtmaler aller Zeiten möchte er wohl bleiben, weil er eben nur dies sein wollte.

Aber sehen wir denn nicht selber das Sonnenlicht im freien wie im geschlossenen Raum mit all seinem Spiel? Wozu dann diesem grillenhaften Künstler nachgehen, dem der Gegenstand oft völlig indifferent gewesen ist? Die Antwort lautet: wir könnten das Licht wohl sehen, allein wir erfahren erst durch den Künstler, wie schön und geistbelebt es ist; nur indem das Bild der Welt durch eine unsterbliche Seele hindurch geht, wird auch das Unbedeutende, ja das Unschöne, woran es bei Rembrandt nirgends fehlt, nach dem Ausdruck der Enthusiasten mystisch transfiguriert. Hierüber ist besser gar nicht weiter zu reden; wir würden an eine der verschloßnen Pforten gelangen, an welcher geschrieben steht: Du sollst das Verhältnis zwischen dir und der Kunst nie ergründen!

Außer dieser großen spezifischen Kraft war dann in Rembrandt noch eine zweite lebendig: er ist einer der ganz großen holländischen

Porträtmaler oder Darsteller von Einzelcharakteren. In seiner frühern Zeit hat er den Willen, dies wesentlich und mit voller Kraft zu sein; in der Folge wird auch der Charakter nur noch dargestellt, damit Licht und Luft daran zur Erscheinung kommen, und nicht mehr um seiner selbst willen.

Seine Kunstrichtung scheint ihm wie eine Art Mission vorgekommen zu sein: er war ein sehr fruchtbarer Meister schon in seiner frühern, fleißig ausführenden Zeit und vollends später, auch nahm er viele Schüler an; von diesen Schülern wird wohl mehr als eine Wiederholung seiner Bilder herstammen, welche er nur noch wird übergangen haben, sogenannte Atelierbilder. In den 1630er und 40er Jahren war er wohl der angesehenste Maler von Amsterdam. Dies ist auch die Zeit seiner, wie es scheint, sehr glücklichen Ehe mit Saskia van Ulenburgh. Später, nach ihrem Tode, verdüsterte sich sein Schicksal; 1656 mußte er als Fallit seine Habe, auch seine Kunstsammlung veräußern. Mit Recht macht die Geschichte nachdrücklich darauf aufmerksam, daß dies Ereignis in seiner Kunstübung nicht die mindeste sichtbare Spur zurückgelassen hat. Fleiß, Kraft und Höhe aller Eigenschaften des schon nicht mehr jungen Meisters bleiben dieselben wie zuvor. Noch die Arbeiten aus seinem letzten Lebensjahr 1668/9 sind voll von seinem spezifischen, mit keinem andern zu vergleichenden Lebensinhalt.

Ausgebildet, ein fertiger Meister war er schon zu Anfang seiner zwanziger Jahre. Eine Wandelung seines Stiles bemerkt man am ehesten noch in seinen Bildnissen. Die der frühern Zeit sind nämlich noch meist in einem gewöhnlichen, kühlen Tageslicht aufgenommen, während die spätern einen künstlich hochangenommenen Lichteinfall voraussetzen und einen warmen, oft wahrhaft glühenden Ton haben. Dieser hohe Lichteinfall, schon in der gewöhnlichen holländischen Stube durch Schließen der untern Fensterladen erreichbar, wurde dann von Rembrandt durch kunstreiche Vorrichtungen gesteigert.

In den erstern verfolgt er den Charakter des Darzustellenden eindringend und genial bis in die verborgensten Züge (1), und wenn es sich um eine jugendliche Physiognomie handelt, die noch nicht viel erlebt hat, wie in dem Mädchenporträt der Wiener Akademie, so gibt er wenigstens die naivste Wirklichkeit; mit schwarzem Zeug, weißem Linnen und einem ganz gewöhnlichen, nicht eben schönen Kopf läßt sich nicht Größeres erreichen. Die Mitdarstellung der Hände vermeidet er von jeher gerne; man sieht, daß sie ihm jederzeit Mühe gemacht haben,

und wenn er einen Arm darstellen soll, so mißrät ihm leicht die einfachste Verkürzung. In dieser frühern Zeit fügt Rembrandt sich auch noch in die amts- und landesüblichen Trachten. Dieser Periode gehört unter andern noch eines seiner berühmten Kollektivporträts an. Behörden und Vereine ließen sich damals in Holland gerne zusammen abbilden; es sind die oft so ruhmwürdigen Regentenstukken und Doelenstukken. Das bekannte Gemälde des Haager Museums, „der Anatom", vom Jahre 1632, dem 26. Lebensjahr des Meisters, stellt die Mitglieder der Amsterdamer Chirurgengilde vor, in deren Gegenwart der Anatom Nicolas Tulp an einem mitten durch das Bild gelegten Leichnam seine Demonstration vorträgt, und zwar an einer aus dem linken Arm gezogenen Sehne. Sämtliche Anwesende sind voll Wahrheit und Leben, die Anordnung beinahe tadellos, der Gesamtton bei gewöhnlichem Tageslicht vollkommen trefflich. Phantasten legen freilich gerne noch mehr in das Bild, als darin ist, und reden vom Gegensatz von Leben und Tod und dergleichen, während das Bild ganz ebenso vorzüglich sein könnte, wenn Tulp etwa an einer seltenen Pflanze aus Java zu demonstrieren hätte statt an einer Leiche.

Von der schlichten, aber eindringlichen Charakterwahrheit dieser frühern Porträts ist dann beinahe ein Sprung zu denjenigen, in welchen die Lichtwirkung alle andern Rücksichten überwiegt. Mehr und mehr gewinnt es das Ansehen, als wäre der einzelne Kopf und sein Charakter nur noch vorhanden, damit Licht und Luft daran zur magischen Erscheinung kämen. Nicht mehr, was alles Geistiges in einem Kopfe liegt, sondern wie er sich in einem künstlichen, geschlossenen Licht, in einem sehr besondern Moment für die Wirkung ausnimmt, dies ist es fortan, was den Künstler leitet. Daher genügt ihm auch das gegebene Kostüm der wirklichen damaligen Holländer nicht mehr; er steigert die Wirkung außerordentlich durch Sammet, Seide, Pelz, Waffen und besonders durch kostbares Geschmeide, dessen Glitzern er bisweilen durch hohen, greifbaren Auftrag des Farbenkörpers aufs Aeußerste zu steigern weiß. Dabei bindet er sich nicht etwa in antiquarischer Genauigkeit an irgend eine Tracht einer bestimmten vergangenen Zeit; denn mit keiner Verpflichtung dieser Art wäre ihm gedient; sondern es wird eine ganz freie Maskerade zu rein malerischem Zweck. Auch mischt er die einzelnen Stücke ganz willkürlich zusammen, schon in seinen Selbstporträts. Von demjenigen in Berlin gibt Waagens Beschreibung in wenigen Worten eine Idee: „auf dem Kopf ein Barett mit Feder, um den Hals ein Stück

von einem Harnisch, in einem Kleide von schmutziger Farbe, worüber schwere goldene Ketten hängen.“ Ein frühes, höchst fleißig ausgeführtes Bild in Kassel stellt den Künstler sogar im Helm und braunen Mantel auf komisch abenteuerliche Weise vor, aller übrigen maskierten Selbstporträts mit Toquen, Brustharnisch und anderm nicht zu gedenken. Seine originellen und höchst derb kräftigen Züge waren zwar an sich durchaus nicht soldatisch. Auch seine Saskia lernen wir vielleicht nur in dem höchst liebenswürdigen Dresdner Porträt mit der Nelke so gekleidet kennen, wie sie wirklich einherging; schon das andere früher gemalte Dresdner Porträt mit der schattenwerfenden Toque und dem höchst mißlungenen grinsenden Lächeln zeigt uns eine maskierte Saskia, und so vollends das berühmte Kasseler Profilporträt, wo sie mit einem höchst geschmacklos gewählten Putz vom Anfang des XVI. Jahrhunderts beladen ist. Nun hatte aber Saskia von Hause aus nur eine bürgerlich angenehme Physiognomie; von ihr, wie von mehrern andern Persönlichkeiten, welche Rembrandt malte, kann man nur sagen: mit je mehr Schmuck er sie behing, desto fataler wirkt der Kontrast zwischen Kostüm und Zügen. Wie anders Rubens, wenn er seine Helena Fourment fürstlich kostümiert! Hier sitzt Schmuck und Prachtgewand, als wäre sie darin aufgewachsen. Vollends Frauen von völlig unbedeutenden und kümmerlichen Zügen geraten dem Rembrandt ganz fatal, je reicher er sie ausstattet; so das in Licht und Farbe so wunderbare Porträt in Kassel, welches eine Unbekannte mit einer Nelke vorstellt. In dem berühmtesten aller seiner weiblichen Porträts, — es ist das Bild in Dresden, Saskia sitzend auf dem Knie ihres Gemahls, indem er in lauter Fröhlichkeit das Glas emporhebt — in diesem Bilde ist sie ganz besonders leblos gewendet, und neben sehr großen malerischen Schönheiten fällt die Ungeschicklichkeit der Anordnung und das Mangelhafte der Proportionen sehr unangenehm in die Augen. Es genügt zu fragen: was würde aus dieser Gestalt, wenn sie aufstände? Zwar wird uns von einseitigen Bewunderern zugemutet, wir sollten selbst die schwersten Fehler der Linienperspektive und des Skelettbaues — wo doch seine Gestalten bisweilen bloße Schemen sind — gar nicht bemerken neben den höchsten Leistungen des Tones, der Luftperspektive und der Farbe; allein Abweichungen vom normalen Bau und von der Linienperspektive stören nun einmal im Bilde, so wie erstere in der Wirklichkeit beunruhigen würden. Höchst wahrscheinlich haben diese Mängel sogar den Meister selbst heimlich sehr gestört; es mag für ihn eine große De-

mütigung gewesen sein, Fehler, die schon ein Anfänger vermied, nicht vermeiden zu können, für ihn, der sich immer auf die Natur berief.

Zu der Unrichtigkeit kam dann, wie sich weiter weisen wird, eine oft enorme Häßlichkeit der Formen. Es wird berichtet, daß er beim Zeichnen nach dem Modell viele Mühe gehabt und sich schwer genügt habe; aber außerdem wählte er seine Modelle oft auffallend schlecht. Vielleicht geschah es nicht ohne Bewußtsein; denn daß er der Schönheit nicht gerecht werden könne, muß er ja doch gewußt haben. Auf die Länge schadete ihm auch dieser Mangel; in seinen spätern Jahren erhob sich gegen ihn das bis dahin zurückgedrängte, nun beinahe erbitterte Urteil der Idealistischgesinnten, Akademischen, oder wie man diese Gegner nennen will.

Unter seinen männlichen Bildnissen der mittlern und spätern Zeit sind, abgesehen von den Selbstporträts, auffallend wenige sicher zu bestimmen: sein Schüler Govaert Flinck und dessen Gemahlin (2), der Schreibkünstler Copenol (3), der Dichter Croll (4), der Bürgermeister Six (5) und endlich das einzige mit kenntlicher Sympathie und offenbarem Streben nach einem seelisch günstigen Moment aufgefaßte Bildnis, welches von Rembrandt vorhanden sein mag: Nicolaus Bruyningk (6). Fast scheint es, als hätte mit der Zeit niemand mehr Lust gehabt, als bloßes Substrat eines Lichtexperimentes dem eigenwilligen Maler zu sitzen, während in nächster Nähe die größten Porträtmeister lebten, welche die Individualität eines Sterblichen unsterblich zu machen wußten. Freilich hatte Rembrandt zunächst sich selber zum Porträtieren vorrätig, und von jenem frühsten Porträt im Haager Museum bis zu den spätesten der National Galery und der Pinakothek, wo in die verquollenen Züge des Sechzigers noch eine so merkwürdige Macht hineingezaubert ist, gibt es in allen möglichen wirklichen und phantastischen Trachten eine Reihe von über dreißig sichern Bildnissen dieser Art, welche noch aus den Radierungen um weitere zehn zu vermehren sein möchte. Es läßt sich darüber streiten, ob diese beständige Prüfung der eigenen Züge mit Hilfe des Spiegels im ganzen günstig auf ihn eingewirkt habe; vielleicht stammt das eigentümliche Zwinkern der Augen, das nicht nur mehrern seiner Selbstporträts, sondern hie und da auch andern Köpfen einen so fatalen Ausdruck verleiht, von dieser einseitigen Beschäftigung her. Und es war schade darum; denn die Wirkung der Augen verstand sonst Rembrandt wie wenige Andere; er weiß sie unter dem Schatten eines Hutes, einer Toque hervorleuchten zu lassen mit seltsamem Feuer; von

dem beschienenen Teil der Wange aus gehen Reflexe gegen Augenlider und Augenknochen aufwärts und verlieren sich in ein unvergleichliches Spiel von Gegenreflexen.

Die übrigen Porträts sind frei gewählte sogenannte Charakterköpfe und Halbfiguren. Das Jugendliche kommt in den Radierungen nur höchst selten, in den Gemälden gar nicht zur Darstellung; selbst im weiblichen Kopf mußten es Runzeln sein, woran Rembrandt sich getraute seine höchste Meisterschaft zu zeigen; auch benennt man diesen und jenen nicht geradezu abstoßenden radierten oder gemalten Kopf ohne weitere Sicherheit als Rembrandts Mutter, so zum Beispiel die Goldwägerin (7). Die männlichen Charakterköpfe, sichtbarlich vor allem als Lichtprobleme gemalt, sind bisweilen mit wenigen Strichen vollendet; das heißt, Rembrandt tat seinen bekannten Spruch: „Ein Stück ist fertig, wenn der Meister seine Absicht darin erreicht hat." Der Besteller mochte sehen wie er zurecht kam. Und wenn man näher hinzutreten und die Malerei in Beziehung auf die Mittel prüfen wollte, hielt er den Beschauer zurück und sagte: „Der Geruch der Farben wird euch lästig!" Dies mag unter anderm gelten von dem Sänger mit Notenbuch (8), welcher wie der Moses mit den Gesetztafeln (9), mit Fingern gemalt zu sein scheint. Andere Male, selbst bis in die spätere Zeit, weiß Rembrandt sein Bild auf das Sorgsamste zu vollenden, sobald ihm dies für die Wirkung dienlich scheint.

Wen stellt er aber dar? Wie wählt er seine Köpfe? Zunächst sind es, etwa mit Ausnahme des schönen, aber unheimlichen Edelmannes in Dresden in der Tracht des XVI. Jahrhunderts, bejahrte Leute, ja Greise, und dann, wenn er einem wohl will, läßt er etwa die volle Leuchtkraft eines Kahlkopfes walten (10). Sonst liebt er das Verdüsterte, ja das empörend Energische (11), das Verwünschte und Fatale (12), das Cholerische (13). Das Kostüm aber ist meist ein völlig frei nach den Wünschbarkeiten der Palette, des Lichtes und der Farbe gewähltes. Manche dieser Gestalten, mit Turban, prächtig gewirktem Mantel und Goldgeschmeide heißt gedankenloser Weise in den Galerien: der Rabbiner, oder: der jüdische Kaufmann, während man eigentlich nur sagen sollte: Lichtbild so und Lichtbild anders. Einer von den Dresdener Greisenköpfen, in deren Anzug Rembrandt das Leuchten des Sammets und das Glitzern des Geschmeides als harmonische Ergänzung zu bedeutenden Bildungen von Gesicht, Haar und Bart auf das höchste getrieben hat, läßt erkennen, daß er eine Tradition von dem mächtigen

Haupte des Lionardo da Vinci besaß. Einmal hat Rembrandt eine Tracht der Vergangenheit auf das allerglücklichste angewandt: in dem Kniestück eines Fähndrichs (14); ein Drittel des wildkräftigen Kopfes ist vom Barett beschattet; der vortretende, eingestützte Ellbogen mit Schlitzen, die gelbweiße Fahne als Grund, von dem sich die Gestalt abhebt, prägen sich als Lichtmomente dem Gedächtnis unvertilgbar ein. Weitere Aufklärung gewähren dann die Radierungen: hier ist seine Alternative in Sachen der Tracht diese: entweder abenteuerlich reich und bunt, oder dann völlig zerlumpt, daß die Fetzen hängen. Es sind Türken, fabelhafte Greise, Juden, Bettler, Krüppel, dann still in ihre Arbeit versunkene Zeichner, endlich Denker und vielleicht Philosophen. Allein man muß sehen, wie an diesen runzlichen und verlebten Leuten die Haupthaare in die Luft ausgehen, wie sie zum Bart, zum Plüschhut, zum Pelz des Gewandes gestimmt sind, wie dann das Leinen, der Sammet mit seinem Changeant und endlich das lebendige Antlitz hervorgebracht werden, um das Höchste von leichter und duftiger Führung inne zu werden, was je der Radiernadel zu Teil geworden.

Von den Kollektivporträts wurde einstweilen nur der Anatom erwähnt. Allein, so wie derselbe (1632) des Meisters erste Epoche in dieser Gattung bezeichnet, so bezeichnen zwei andere wundersame Werke dieser Art: die Nachtwache (1642), und die Staalmeesters (1661), beide im Museum von Amsterdam, seine mittlere und spätere Zeit in der eigensten Weise. Das erstere Bild gibt schon in Betreff der Benennung zu denken; 200 Jahre lang hieß es „la ronde de nuit" und galt als nächtlicher Lichteffekt, während es den bei vollem Tageslicht vor sich gehenden Ausmarsch der Schützenkompagnie des Kapitäns Cock aus ihrem Gildenhause darstellt. Die vordersten Figuren stehen im Sonnenschein, die weitern zum Teil noch in der großen Halle, welche zensiert ist, von links oben durch Fenster beleuchtet zu sein. Aber dies in seinem Ursprung so verschieden gedeutete Licht umflutet die ganze bewegte Gruppe mit unaussprechlichem Zauber. Andere Doelenmaler hatten ihre Schützen einzeln gruppiert, in der Regel ruhig oder nur wenig bewegt, im Freien, oder sie hatten dieselben zu einem fröhlichen Gelage versammelt; Rembrandt setzte das Thema in eine Bewegung vorwärts um; nicht daß ihm die bewegten Körper im einzelnen sonderlich gelungen wären; allein das tumultuarische Durcheinander in dem Goldstrom der Lichter und Reflexe genügt. Es hatte aber seine Gründe, daß Rembrandt hierauf keine Schützengilde mehr zu malen bekam; von den

gegen 30 Mitgliedern, welche dafür bezahlt hatten, auf dem Bilde verewigt zu werden, sind nur wenige bis zur Kenntlichkeit durchgeführt, weit die meisten aber nur, so weit als es der Gesamtlichteffekt zuließ. Auch hatte Rembrandt sie nicht nach der gemütlichen Seite hin verklärt, sondern ihnen ziemlich gemeine Gesichter gegeben oder gelassen; der kleine, hellgelbe Schützenlieutenant im Vordergrund neben dem großen Hauptmann ist sogar als Skelett eine der kümmerlichsten Figuren, welche dem Rembrandt je mißlungen sind. Es ist gut, daß Rembrandt einmal in seinem Leben eine Aufgabe von 30 lebensgroßen bewegten Figuren bekam und dabei endgültig bewies, wie sich exklusive Lichtmalerei zu einer solchen Aufgabe verhält.

Das bei weitem reiner wirkende Kollektivbild sind die Staalmeesters (Stempelmeister), das heißt die Gruppe der Vorsteher der Tuchmacherzunft von Amsterdam, wohl das höchste Meisterwerk der letzten Jahre Rembrandts (1661). Eine einfache Stube, durch ein Oberfenster erleuchtet; an einem Tisch mit braunrotem Teppich fünf schwarze Herren in Hüten und mit weißem Kragen; vier sitzend, einer sich erhebend, etwas zurück ein Diener stehend. Mit so wenigem schuf Rembrandt eines seiner zwingendsten Bilder; diese Kraft und Gleichmäßigkeit der Charakteristik und des Tones auf so mäßiger Grundlage würde vielleicht nur Velasquez erreicht haben. Jeder Besucher wird bei einiger Aufmerksamkeit hier einen höchst entschiedenen und bleibenden Eindruck empfangen, während die Nachtwache bei aller Anstrengung kaum eine deutliche Vorstellung zurücklassen will.

Im Grunde ist Rembrandts große Bestimmung mit dem Bildnis so ziemlich erledigt, und so, daß dabei relativ am wenigsten Störendes entsteht. Aber höchst merkwürdig bleibt es immer noch, das Verhalten dieses mächtigen Menschen zu den übrigen Aufgaben der Malerei zu verfolgen.

Vollkommen zusagen konnten ihm im Grunde nur solche, welche seinem Lichtmalen sich völlig unterwarfen und auf irgendwelche sachliche Genauigkeit des äußern Lebens keinen Anspruch erhoben. Er hätte eigentlich die Aufgaben nie von außen erhalten oder von irgend einer Tradition her empfangen, sondern selber erfinden und schaffen müssen; ja es läßt sich eine märchenhafte, phantastische Welt denken, in welcher er als ein König ohne Gleichen gewaltet haben würde. Unter den zwei, drei Fällen, da er zum Beispiel auf antike Mythologie in seiner frevlerischen Weise eingeht, findet sich die Komposition Diana

und Endymion (15). Die Göttin, als verkümmerte Bauerndirne in abenteuerlichem Putz, erscheint dem erschrockenen Tölpel Endymion, dessen Hunde wie schlecht ausgestopft aussehen; aber das Lichtmeer, worin die Szene vor sich geht, erhebt dieselbe in die schönste Fabelwelt. Ich will nicht für wünschbar erklären, daß Rembrandt gerade der ganzen griechischen Mythologie ein zweites barockes Dasein dieser Art verschafft haben möchte (16). Aber dem nordischen Märchen hätte er ein Darsteller einziger Art werden können, zumal wenn seine gemütliche Ader dabei zum Vorschein gekommen wäre (17).

Auch Genremaler hätte er werden können, wie es denn unter seinen Radierungen eine ziemliche Anzahl von einzelnen Genrefiguren gibt, ja auch wirkliche Genreszenen, zum Beispiel die vorzüglich geratene Kuchensiederin, umgeben von ihren jungen und alten Kunden; auch das Blatt unter dem Namen „l'Espiègle", ein liegender, flötenspielender Kerl, welcher dem daneben sitzenden Weib unter den Rock schaut. Ja das von Phantasten so sehr überschätzte Blatt „Faustus" ist eigentlich ein Genrebild: ein ziemlich philiströser Mann in seiner Nachtmütze examiniert ruhig die in einem Fenster leuchtend erscheinenden Chiffern. Von Rembrandts Gemälden ist der vortreffliche, düster auf seinen Speer gelehnte Harnischmann eine wahre Genrefigur, und so manches Porträt könnte füglich ebenso heißen, ja vielleicht auch das rätselhafte letzte Bild des Meisters, die sogenannte Judenbraut, bis man eine andere Bezeichnung haben wird. Um aber im eigentlichen Genrebild mit seinen großen Landsleuten und ihrer Präzision zu wetteifern, hätte der eigenwillige Meister überhaupt dem Gegenstand zu sehr die Ehre geben müssen und das Licht nur als Kunstmittel brauchen dürfen, und dazu verstand er sich nicht. Die beiden sogenannten Philosophenbildchen des Louvre beschränken das Figürliche auf lesende und meditierende Greise, welche im Grunde nur das wunderbare Abendlicht illustrieren helfen, das die Stuben samt Wendeltreppen und Geräten mit seiner Goldwärme bis in das tiefste Dunkel hinein verklärt.

Ein neuester begeisterter Biograph (Lemke) möchte nachträglich dem Meister gönnen, daß er hätte große Bilder aus der glorreichen jüngstvergangenen oder gleichzeitigen Geschichte Hollands zu malen bekommen, etwa den Admiral Tromp im Augenblick seines Dünensieges auf dem Schiffsdeck, von Pulverdampf umgeben. Es ist nicht möglich, Rembrandts ganzes Wesen noch mehr zu verkennen als in diesem Wunsche geschieht. In eine so nahe Zeitlichkeit und vollends

in ein vorgeschriebenes Pathos, einen sogenannten großen Moment, würde er sich weniger als in irgend etwas ihm sonst Widriges gefügt haben, und er hätte Recht gehabt, sich nicht zu fügen. Die betreffende Gattung ist der sogenannten Historienmalerei des XIX. Jahrhunderts unangebrochen überlassen geblieben; das damalige Holland blieb glücklicher Weise damit verschont.

Als Bild aus der niederländischen Vergangenheit gilt, obwohl nicht unbestritten, der Herzog von Geldern (18); jedenfalls lag dem Rembrandt wenig an dem historischen Herzog Adolf, der seinen Vater Arnold gefangen hielt; das Wunderwerk der Malerei entstand, indem Zahl, Anordnung und Gebärde der Figuren mit Raum und Licht hier im allervollkommensten Einklang sind. Ein physisch mächtiger, gewaltig gelockter Frevler, eine Absalomsnatur, von zwei Mohrenpagen begleitet, in einem von links oben beleuchteten Kerkergang, droht mit der Faust einem Greise, der aus einer Seitenlucke rechts herabschaut. Die Trachten gehören in keine oder in eine beliebige Zeit, so daß man sich schon zur Deutung des Bildes nach Momenten aus dem Alten Testament umgesehen hat. Der Beschauer bedarf aber hier wirklich keines Datums und keiner Namen; wahrscheinlich bedurfte ihrer Rembrandt insgeheim selber nicht.

Endlich blieb dem Meister die biblische Geschichte übrig, weniger wohl aus Gründen der Andacht, als weil sie die populäre und allverständliche Aufgabe im vollsten Sinne des Wortes war. In zahlreichen Gemälden und Radierungen hat er die biblischen Ereignisse und Parabeln behandelt, aber auf eine Weise, welche Entzückendes und Empörendes in merkwürdigster Mischung enthält.

Der große Lichtmaler pflegte sich, gegenüber von dem Idealismus der damaligen Kunst, laut auf Natur und Wirklichkeit zu berufen. In Tat und Wahrheit aber war er nicht nur unfähig geblieben zu einer leidlich normalen, durchschnittlichen Bildung der Menschengestalt, sondern er unterlag den stärksten Verzeichnungen und Fehlern in der Linienperspektive; seine Formen sind nicht nur oft häßlich, wie ihm die zufällige, wahllose Wirklichkeit sie darbot, sondern sie sind oft falsch, und dies bei der höchsten, zauberhaftesten Wahrheit von Luft und Licht. Nun verlangt aber das Heilige unbedingt, wenn es als solches wirken soll, wenigstens gereinigte und unanstößige Formen, und die großen italienischen Meister vom Anfang des XVI. Jahrhunderts hatten ihm sogar die höchste Idealität verliehen. Auch die italienischen Natura-

listen hundert Jahre später, zum Teil Rembrandts Zeitgenossen, kannten und respektierten die normalen Körperformen und vermochten daher bisweilen hoch und feierlich zu wirken, wie zum Beispiel Caravaggio in der großen Madonna del Rosario (19). Rembrandt aber hatte seine Gründe, Italien und alles, was von dort her kam, mit Widerwillen zu betrachten. Es war nicht bloß trotziger, volkstümlich holländischer Sinn, was ihn so stimmte; viele seiner Landsleute reisten und lebten damals in Italien, und weit entfernt, etwa dort ihre Eigentümlichkeit einzubüßen wie einst ihre niederländischen Vorgänger im XVI. Jahrhundert, bildeten sie eine höchst achtbare Potenz des damaligen Kunstlebens beider Länder. Rembrandt dagegen muß gewußt und vielleicht insgeheim bitter empfunden haben, daß ihn die Unfähigkeit, den Menschenleib normal zu bilden und die Gefahr, ihn perspektivisch unrichtig zu zeichnen, selbst neben Malern untergeordneten Ranges in Nachteil brachte, ihn, der dafür die Dinge als Lichtvisionen schaute, neben welchen der Sachinhalt gleichgültig erscheinen durfte!

Nun war aber auch die Komposition nach Schönheit der Linien, nach Massen und Gruppen ihm eigentlich fremd, und sogar der menschlichen Bewegung, in welcher Wollen und Vollbringen ausgedrückt liegen soll, war er nicht immer sicher, am ehesten bei ganz pöbelhaften Leibern. Was blieb ihm noch, außer Licht und Farbe?

Zunächst sind es hie und da kräftige, dramatische Ideen, indem er die biblischen Ereignisse ohne irgend einen Blick auf Vorgänger, etwa Lucas van Leyden ausgenommen, vom Boden auf neu gestaltet und erzählt. Hier gibt es für ihn keine Präzedentien.

Sodann hat das holländisch Wirkliche der einzelnen Gestalt, Tracht und Gebärde bei aller Häßlichkeit und Verkümmerung etwas in hohem Grade Zwingendes, wenn ein Mensch von dieser Energie den Pinsel oder die Radiernadel führt.

Und endlich pflegt ihn die neuere Aesthetik auch noch zu rühmen wegen eines ganz besondern protestantisch-religiösen Elementes, eines biblischen Gefühles. Wenn sein Christus eine jammervoll widrige Bildung ist, so spricht man von der Knechtsgestalt des Menschensohnes; wenn Christi Umgebung abschreckend pöbelhafte Formen zeigt, so sollen dies die Armen sein, welche ins Himmelreich kommen und so weiter. Was man allenfalls und auch nicht immer zugeben kann, ist, daß die Gestalten völlig an den betreffenden Moment hingegeben, um ihre Erscheinung unbekümmert, selbstvergessen und naiv sind; die Zu-

hörer bei Christi Predigt sind wirklich, so pöbelhaft sie auch aussehen, tief aufmerksam; die Kranken und Elenden, die er heilen wird, verlangen sehnsüchtig nach ihm, und dergleichen mehr. Allein wenn dieser Anfang von Innigkeit so nachdrücklich auf den Beschauer wirkt, so geschieht dies doch zum Teil deshalb, weil das durch namenlose Häßlichkeit überall beleidigte Auge irgend etwas sucht, worauf es verweilen kann und dafür unverhältnismäßig dankbar ist. Es ist wie mit melodischen Stellen in der Wagnermusik.

Eine der vielen unvollendeten Radierungen, „der Modellzeichner" zeigt das nackte Modell kaum angelegt, ja kaum im Umriß angedeutet, vielleicht weil dem Meister Bedenken kamen wegen der bevorstehenden Mißbildung. An der Spitze seiner Radierungen biblischen Inhaltes steht ein Blatt, in welchem diese Bedenken überwunden sind: Adam und Eva, von wahrhaft abschreckender Bildung mit Gorillaköpfen. Wer aber seine biblische Malerei noch weiter von der erbaulichen Seite zu nehmen geneigt wäre, der erwäge die Radierung mit der Potiphar, die bei hoher malerischer Bedeutung so lächerlich abschreckenden Bilder der lebensgroßen Bathseba (20) und der Bathseba oder Susanna in kleinerm Maßstab (21) und überschaue dann das übrige Gebiet der Bibeldarstellungen Rembrandts.

Im ganzen ist es schon von Bedeutung, daß er das Alte Testament vorzog und dessen Szenen aus eigenem Antrieb malte, während wenigstens seine sechs Bilder aus dem Leben Christi nur auf Bestellung des Stadhouders Friedrich Heinrich von Oranien gemalt worden sind; dagegen hat das Neue Testament in den Radierungen das Uebergewicht; vielleicht weil Rembrandts Publikum, welches hier ein anderes war als bei seinen Gemälden, die christliche Welt verständlicher fand.

Seinen alttestamentlichen Darstellungen fehlt nun zunächst das Patriarchalische, das heißt diejenige Verbindung von Ehrfurcht, Gottesnähe und einfacher Anmut, welche wir in dieser Welt voraussetzen. In dem kleinen Bild der Verstoßung der Hagar (22) sind zwar Menschen, Architektur und Landschaft in ein ganz wunderbares Nachmittagsgold wie eingetaucht, der Hergang an sich aber gleichgültig. Die Erscheinung des Engels bei der Hagar (23) wird durch dessen Häßlichkeit beeinträchtigt und ist in der Beleuchtung lange nicht so gewaltig. Jakobs Ringen mit dem Engel (24) ist so flüchtig hingeworfen, daß man trotz der nahezu lebensgroßen Bildung der Figuren kaum den Hergang erkennt. Jakobs Traum, mit drei Engeln (25), ein interessantes Bildchen, wird in Betreff der Echt-

heit angezweifelt. Von der Geschichte Josephs handeln Radierungen: man sieht ihn als Knirps dargestellt, wie er den Seinigen seine Träume erzählt, in einer Art von wunderlichem Eifer; in dem großen Bilde zu Kassel, wo Jakob die Kinder Josephs segnet in dessen und seiner Gemahlin Asnath Gegenwart, kommt es dem Maler handgreiflich gar zu sehr auf die Wirkung der roten Bettdecke an, welche den ganzen Vordergrund einnimmt; der Erzvater ist im Ausdruck null; Joseph, durch einen Turban als Türke modernisiert, hat etwas Schmunzelndes; Asnath schaut klug auf die Funktion; die Kinder lassen gleichgültig mit sich machen; aber das Licht, welches von links hinter einem Vorhang her kommt, belebt und beseelt die Szene. Moses, im Begriff die Gesetzestafeln zu zerschmettern (26), soll mit den Fingern gemalt sein und hat überhaupt kaum noch unterscheidbare Züge. Eine ganz charakteristische Neigung zog den Meister dem unbändigen Simson zu, ja das große Bild vom Opfer der Eltern Simsons (27) läßt denken, daß es das erste Stück einer Simsoniade hätte werden sollen. Manoah und sein Weib beten wirklich und sind wirklich erschüttert von der Erscheinung des weissagenden Engels, allein dieser — ein wahrer fliegender Holländer — entschwebt in lächerlichster Weise, wie denn das Schweben niemals Rembrandts Sache gewesen ist; sodann ist die kniende Frau dergestalt in der Proportion mißlungen, daß man nicht ohne Sorgen daran denkt, wie es gehen wird, wenn sie aufsteht. Schon drei Jahre früher, in kleinerem Maßstab, entstand Simsons Hochzeitsgelage, wo er die Rätsel aufgibt (28), eins seiner wichtigsten, dramatisch belebtesten und dabei sorgsamsten Bilder, ein wahrer Beweis gegen ihn selbst, dessen was er konnte, wann er wollte. Hier ist die Lichtwirkung, von oben links kommend gedacht, so trefflich als irgendwo, ohne daß ihr Formen und Erzählung aufgeopfert wären; man sieht Delila meisterhaft fatal mit diplomatischer Miene thronend, Simson in eifriger Rede zu seinen Gästen seitwärts gewandt; diesseits wie jenseits des Tisches wird auch kräftig karessiert. Dann aber folgt das große scheußliche Bild von Simsons Ueberwältigung (29). Rembrandt mochte glauben, die Darstellungen von Rubens und van Dyck überboten zu haben; er hat aber nur das gräßlich Barbarische an dem Moment hervorgesucht und es in pöbelhaften Persönlichkeiten und in kindisch ungeschickter Gruppierung dargestellt. Von den Tobiasgeschichten, an welchen dann besonders die Schüler Rembrandts weiterdichteten, zumal Victoors, ist die bekannteste, in einem kleinen Gemälde des Louvre und in einer teilweise damit übereinstimmenden Radierung verewigte: der

Abschied des Engels von der beglückten Familie; wenn nur nicht die wundervolle Behandlung im Lichte so sehr aufgewogen würde durch das Ausblitzen der Beine des entschwebenden Himmelsboten!

Von den Geschichten des Neuen Testamentes wird mit Recht aufs höchste bewundert die Radierung der Verkündigung bei den Hirten; hier, wo der Nachthimmel sich zu einer Glorie öffnen und einen Fleck der dunkeln Erdenwelt plötzlich und feurig bestrahlen darf, ist Rembrandt völlig in seinem Element; von diesen beiden Massen aus tönt das Licht durch Reflexe weiter auf einen Palmenwald und bis in die dunkelste Ferne. Aber Hirten und Tiere sind nicht erbaulich, sondern lauter Verwirrung, und in der Glorie sind die herumwirbelnden Kinderengel so mißraten wie alle Putten Rembrandts.

Mit der Anbetung des Kindes durch die Hirten (30) beginnt dann jene Reihe von sechs Bildern aus der Geschichte Christi, welche Rembrandt auf Bestellung des Stadhouders Friedrich Heinrich gemalt hat. Die Reihenfolge der Entstehung ist unbekannt; vielleicht gab die Radierung der Kreuzabnahme (1633) den Anlaß; sie entspricht in den Hauptsachen dem gemalten (31) Bilde. Die Komposition prägt sich unvergeßlich ein, ganz besonders durch die unglaublich häßliche Schiebung der Leiche Christi, durch die pöbelhafte Physiognomie desjenigen, der sie hauptsächlich in Empfang nimmt, und durch den seitwärts stehenden Pascha. Das Licht, eine kühle Tageshelle, ist sehr willkürlich auf die bloße Hauptgruppe beschränkt, aber von der größten Wirkung.

Von den übrigen Münchner Bildern gehören enge zusammen die Anbetung der Hirten und die Grablegung. Beide Bilder haben denselben bis zur teilweisen Unkenntlichkeit skizzenhaften Vortrag, beide die Beleuchtung von unten, welche dort von einem Lämpchen in Josephs Hand, hier von zwei Kerzen herkommt, die durch Hand und Kopf von Anwesenden verdeckt sind; außerdem leuchtet auf beiden Bildern sekundär eine Laterne, dort unten links, hier unten rechts, als sollten die beiden Szenen eine Symmetrie bilden. Wenn Erhellung eines Raumes bis in alle Tiefen vermöge so mäßigen Lichtes ein Werk zum Meisterwerk machen kann, so ist dies in der Anbetung der Hirten geschehen; dafür sind die Köpfe und Gestalten, auch der Maria und des schrecklich mißgebildeten Kindes der Art, daß man sich über die skizzenhafte Behandlung freut; bei sorgfältiger Vollendung wären diese Formen völlig unerträglich ausgefallen. In der Grablegung ist wenigstens der Kopf Christi nicht empörend, dabei übrigens viel mehr ausgeführt als alles

übrige; die merkwürdigste Gestalt ist aber weder er noch etwa eine der in Jammer zusammengesunkenen Frauen unten rechts, sondern der Mann, welcher beide Ränder des Tuches fest emporhält, in das die Leiche gesenkt ist; eine fatale Miene, indem sich die Stirnhaut mächtig über die Augen vorschiebt, dabei aber innig ergriffen. Vielleicht dachte sich Rembrandt einen von Christo umgewandelten Bösewicht. Zu dem wunderbar behandelten Licht der Grotte kommt ein höchst poetischer Ausblick in den abendlich dämmernden Himmel; man bemerkt die Umrisse von Golgatha. Die Galerie von Dresden enthält außer einer offenbar eigenhändigen und in der Behandlung ganz ähnlichen Wiederholung oder Variante noch eine zweite, beträchtlich genauer ausgeführte, wobei die Charaktere nicht viel gewonnen haben. Der Katalog gibt sie als alte Kopie, während sie doch wohl ebenfalls eigenhändig sein könnte; die erstere aber benennt er als Skizze. Hierüber läßt sich schwer streiten; gelten doch eine ganze Anzahl von Bildern Rembrandts den einen als vollendet, den andern als unvollendet, den dritten als Skizzen.

Ueber die drei letzten Christusbilder, welchen man das Malen auf Bestellung deutlich ansieht, darf kurz geredet werden. Die Kreuzaufrichtung, wo auch der Eigenhändigkeit zu mißtrauen wäre, gibt wenigstens Zeugnis davon, daß Rembrandt sich die Hebekräfte, welche der Akt verlangte, mit größter Wirklichkeitsliebe vergegenwärtigt hat: das Ziehen von vorn an einer untern und das Stoßen von hinten an einer obern Stelle, während der Balken schon im Boden steckt. Aus einiger Entfernung, von unbekanntem Niveau aus, schaut ein Pascha hervor. Höchst weihelos ist die Auferstehung gegeben; Christus ist bereits verschwunden; von dem Sargdeckel aber, den ein Engel schräg emporhebt, purzelt mit den Beinen in der Luft ein Wächter herunter, welcher vorher darauf muß geschlafen haben. In der Himmelfahrt ist die Richtung von Christi Haupt offenbar aus der Transfiguration entlehnt; den Leib Christi schweben zu lassen, wie Rafael, getraute Rembrandt sich glücklicher Weise nicht; Christus steht auf einer Wolke, welche von höchst kümmerlich geratenen Putten getragen scheint. In den Aposteln unten ist wenigstens Staunen und wahre Andacht, sonst würde das Bild zu seinen unglücklichsten gehören.

Die heiligen Familien, welche Rembrandt mehrmals in kleinem Maßstab gemalt hat, haben den Wert, welchen Interieurs von seiner Hand immer haben. Um aber irgend eine besondere Weihe darin zu finden, ja um nur die heilige Familie darin zu erkennen, bedarf es eines

aparten guten Willens. Das lebensgroße Bild dieses Inhalts ist von einem andern Meister, der vielleicht nicht einmal der Schule Rembrandts angehörte.

Frühe schon versuchte er sich in einer Art von Darstellungen, welche seiner spezifischen Begabung, Räume mit Licht zu füllen, besonders zusagen mußten: große, weit in fabelhafte Höhen und Tiefen sich verlaufende Tempelhallen mit vielen relativ kleinen Figuren. Sein erster (1631) Wurf in dieser Art: Die Darstellung des Christuskindes im Tempel (32) blieb der vorzüglichste, indem hier auch die Hauptfiguren, von welchen man doch zu großes Gerühm macht, nicht störend gebildet und in deutlicher dramatischer Beziehung zu einander gegeben sind; alle Tiefen des mächtigen Tempelraumes, bei sehr zweifelhafter architektonischer Bildung, sind von einem duftigen Licht erfüllt. Aus späterer Zeit besitzt die Pinakothek in München ein noch immer vorzügliches Bild dieser Art: Christus unter den Schriftgelehrten (33). Hier hat Rembrandt die nähere Räumlichkeit durch rund laufende Stufen mit beliebig geführten Sitzen und Wänden so geordnet, daß er eine Vielheit von Doktoren ohne Gewühl, mit trefflichem Vor- und Zurücktreten gewann; ihre Köpfe sind diesmal viel ausgeführter als das übrige; erst auf einem zweiten Plan, im hellen Mittelgrund, sieht man den thronenden Hohepriester voll innerlichen Staunens über den vor ihm stehenden Christusknaben. In der Nationalgalerie findet sich, in ähnlichem Kontrast des Vielen mit einer unbestimmt weiträumigen Architektur, die Szene der Ehebrecherin vor Christo.

Einige wenige neutestamentliche Momente kommen noch vor, zum Beispiel im Louvre Christus zu Emaus, ein fleißiges und nicht anstößiges Bild; von den Parabeln Christi (34) der barmherzige Samariter, ein Genrebild in zweifelhafter, wahrscheinlich tiefabendlich gedachter Beleuchtung, und in der Städelschen Galerie zu Frankfurt die Verhandlung des Herrn mit dem Weinbergarbeiter (35), fast lebensgroße Kniefiguren, aus Rembrandts Unglücksjahr 1656, fleißig und fast scharf behandelt, nahezu ohne Lokalfarben, bloß mit dem Licht gemalt. Freilich kann man nur mit größter Mühe den Inhalt erraten, und von irgend einer an die biblische Zeit und Umgebung erinnernden Behandlung ist in diesen beiden Parabelbildern nicht die Rede.

Unter den Radierungen mit Ereignissen des Neuen Testamentes sind einige mit sachlichem Ernst konzipierte: die Predigt Christi mit tief aufmerksamen Zuhörern; die eine Darstellung der Samariterin am

Brunnen; die beiden Auferweckungen des Lazarus, die kleinere, wo die ganze untere Ecke rechts höchst wirksam dem sich aufrichtenden Haupte des Toten überlassen ist, und die größere mit jenem mächtig gebietenden, aber aus italienischer Kunstwelt stammenden Christus (36); endlich das sogenannte Hundertguldenblatt: Christus von zahlreichen Kranken und Elenden umgeben. Anderes ist und bleibt durch häßliche Hauptpartien unleidlich, wie zum Beispiel die größere Kreuzabnahme, im ganzen dem Gemälde entsprechend, — oder gar zu sichtbarlich einem bloßen Lichteffekt zu Ehren entworfen: so die an sich ganz artige Ruhe auf der Flucht, welche wesentlich vorhanden ist, um von der an einem Baum befestigten Laterne beleuchtet zu werden, — die schlechtere Darstellung der Samariterin, deren Kopf im Licht lächerlich übertrieben ist, — die kleinere Kreuzabnahme mit der unten in der Helle wartenden Bahre, — zwei Emausbilder, beinah Karikaturen. Einige Blätter sind wenigstens geistvoll und leicht vollendet, wie zum Beispiel die Taufe des Kämmerers aus Mohrenland, auch die Enthauptung Johannis, so delinquentenhaft er kniet, und der barmherzige Samariter (37) gehören hieher; andere aber sind mit rauher Radiernadel prahlerisch begonnen und dann kläglich unvollendet geblieben. Der große, ebenfalls unvollendete Tod der Maria, ist, abgesehen von den abenteuerlichen Engeln und Putten, die dem Meister nie gelangen, wenigstens kein unwürdiges Bild.

Endlich hat Rembrandt sein einseitiges und gewaltiges Können auch auf die Landschaft gewandt. In den kleinen Radierungen dieses Inhalts ist zwar bisweilen der Hauptgegenstand, etwa eine Hütte oder sonstiges Bauwerk, etwas derb, ja roh in die Mitte gepflanzt, auch zeigt sich eine Vorliebe für Latten- und Palisadenwerk, oder sonst für verkümmerte Formen; allein daneben herrscht eine hohe Meisterschaft, das Dargestellte mit einem Minimum von Strichen zu charakterisieren, sei es ein Fußpfad, ein Terrain, ein Steg, ein Kanal mit Schilf, und dies bisweilen ohne alle Schattierung, wie denn auch der Himmel meist weiß geblieben ist. Von den gemalten Landschaften sind zwei in Kassel jetzt dem Roland Rogman zugewiesen und die meisten übrigen bestritten; auch das schöne kleine Wandbild der Pinakothek, mit Abendsonne und Sturmwolken, ist nicht sicher, so daß zuletzt fast nur die sogenannte „italienische Landschaft“ in Kassel und die Landschaft in Dresden (38) übrig bleiben. Neuere haben wegen der darin dargestellten Berge vermutet, Rembrandt möchte eine Reise getan haben und etwa bis in die Eifel gelangt sein; allein Berge jener Art kann man auch nach der

bloßen Einbildung malen; es sind Phantasieberge, an welchen Phantasielichter hin und her irren; alle Einzelformen, die in den radierten Landschaften charakteristisch wahr sind, erscheinen hier merkwürdig ungewiß und abenteuerlich; der Vegetation weicht er nach Kräften aus und gibt das Wenige konventionell; bei den Baulichkeiten weiß man, zum Beispiel in der Kasseler Landschaft, nicht sogleich, ob man mit einer Schloßruine oder mit einem Galgen zu tun hat. Allein die Lichtkraft ist erstaunlich und alle Töne klar bis in die dunkelsten Tiefen. Der optische Schein feiert Triumphe, aber des eigentlichen Aussehens der Dinge wird hier gespottet ebenso wie öfter in den Historienbildern.

Die Schule Rembrandts legte sich auf Weiterführung seiner abenteuerlichen Porträtmalerei und alttestamentlichen Historie, wobei sie die Formen sowohl ansprechender als richtiger bildete. Außer den Schülern aber hat Rembrandt seither in verschiedenen Zeiten begeisterte Nachahmer gefunden und findet sie hie und da noch immer. Wohl ihnen, wenn es nicht solche sind, die nur neben die Schule gehen und mangelhaftes Können und Wissen unter Lichtmalerei verstecken wollen. Uebrigens ist eine so aparte Persönlichkeit, wie Rembrandt gewesen, ein gefährlicher Lehrer.

Es ist nicht wahr, daß Licht, Luft, Harmonie, Haltung eines Bildes mit genauer Ausführung unvereinbar seien. Ruysdaels Ansicht von Harlem (39) besitzt jene Eigenschaften in allerhöchstem Grade und ist in der Ausführung eine Miniatur. Es ist nicht wahr, daß Lichtmalerei von der Schönheit und Wahrheit des menschlichen Leibes dispensiere, und der alternde Meister hat es durch Ausbleiben des frühern Beifalls und Abfall der Schüler empfinden müssen, daß er seine Zeit erzürnt hatte. Es ist nicht wahr, daß die Gegenstände der Malerei ein bloßer Vorwand sein dürfen, damit eine einzige Eigenschaft, welche noch nicht zu den höchsten gehört, ein souveränes Gaukelspiel daran aufführe. Und wenn dem Meister selbst, als einem Unikum, alles nachgesehen werden sollte, so dürfen doch auf sein Tun keine Theorien gebaut werden. Die Praktiker aber, welche ihn zum Leitstern wählen, kann man getrost dem unausbleiblichen Schicksal überlassen: ihn nie zu erreichen und wesentlich sekundäre Leute zu bleiben.

NAPOLEON I. NACH DEN NEUESTEN QUELLEN

8. UND 22. FEBRUAR 1881.

Die gegenwärtige Zeit ist dem Andenken Napoleons im ganzen nicht günstig. Größerer Gunst genoß er in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, als noch viele Bonapartisten lebten und die Hoffnung, welche die Völker auf die Freiheitskriege gesetzt hatten, sich nicht erfüllte; diese Gunst stieg noch bis in die vierziger Jahre; ihren Höhepunkt bildet die Ueberführung der Gebeine Napoleons von St. Helena nach Paris unter Louis Philippe. In der Ratlosigkeit von 1848 wurde es dann möglich, daß sein Neffe Präsident und später Kaiser ward. Das neue Reich sollte die Größe des alten wiederherstellen und die Mängel desselben vermeiden. Des Neffen Verdienst um den Onkel besteht in der Herausgabe der „Correspondance", in welcher aber die piquantesten Stücke weggelassen wurden; man publizierte nur das, was Napoleon I. auf der Höhe seiner Macht selbst würde veröffentlicht haben. — So lange das zweite Kaiserreich in Blüte stand, ging es gut; als aber die Angelegenheiten Napoleons III. immer dubiöser wurden, sank auch das Andenken Napoleons I. Die erste Invasion vom Jahre 1814, die zweite von 1815 erschienen jetzt als Folge des napoleonischen Tuns. Nun wurde man darüber einig, der erste Napoleon sei ein Despot gewesen und habe die Dinge so weit getrieben, daß es zu diesen Invasionen habe kommen müssen. Ernster stellte Pierre Lanfrey die Geschichte dar vom Gefühl einer historischen Anschauung aus. Er hat die napoleonische Legende zerstört; er zeichnete in Napoleon I. mehr das Prinzip des Bösen, wie er es leider nur zu oft war. Als dann die letzte Invasion vom Jahre 1870 kam, erschien sie als Verurteilung des Oheims und des Neffen zugleich. Als Lanfrey später den zweiten Band seiner „Histoire de Napoleon I." erscheinen ließ, brauchte er den früher angeschlagenen Ton nicht zu ändern. Das ist der Gang der Beurteilung, welche Napoleon I. in Frankreich selber erfuhr. Das Urteil hat demnach geschwankt, von der Billigung kam es zur Mißbilligung. Zwar weiß niemand, was jetzt wäre, wenn Prinz Louis nicht im Zululande gefallen wäre — und personifizieren werden die Franzosen ihre Staatslenkung immer in Einem, dem sie im entschei-

denden Falle die ganze Kraft ihres Volkstums zu Gebote stellen; das heißt, ein Napoleonismus kann sich immer neu erzeugen.

Aber Napoleon I. wird jetzt entschiedene Ungunst zu Teil. Er erscheint wie mitschuldig auch an der Invasion von 1870. Dichter, welche ihn in den zwanziger und dreißiger Jahren verherrlichten, sind jetzt völlig von ihm abgewandt, auch die Romanschreiber.

Wir würden jedoch unser Urteil vor all solchen Schwankungen unserer Zeitgenossen nach Kräften sicherstellen müssen.

Das Unglück für Napoleon ist nun aber, daß auch die Urteile seiner eigenen Zeitgenossen, welche erst jetzt erschienen sind, für ihn nicht günstig lauten. Zwar wartet man noch immer auf die Memoiren Talleyrands. Einige Quellen sind aber schon zu Tage gekommen und werfen helle Strahlen auf Napoleon. So von Jung: „Bonaparte et son temps", zwei Bände. Dieses Werk reicht jedoch nur von Napoleons Jugend bis zum Jahre 1795; ein äußerst ungünstiges Werk für Napoleons Andenken, aber wichtig durch die Aktenstücke, welche erst durch Jung zum Teil entdeckt worden sind. Es steht zu erwarten, daß das Werk fortgesetzt wird.

Bei der Redaktion der „Correspondance" begann man wohlweislich erst mit der Belagerung von Toulon und ließ die Kindheitsgeschichte Napoleons weg. Dagegen treten hier ein die sehr wichtigen Memoiren der Madame de Rémusat, drei Bände, sowie die Aussagen Metternichs in seinen hinterlassenen Werken.

Wir beginnen mit den Aussagen Jungs. Diese ganze Darstellung muß natürlich einseitig sein, weil aus den Quellen geschöpft wird, welche jetzt neu vorliegen und zu Ungunsten Napoleons lauten. Das Große und Einzige an ihm kommt hier nicht zu Tage: die Verbindung einer unerhörten magischen Willenskraft mit einer riesigen, allbeweglichen Intelligenz, beides gerichtet auf Machtbereitung und beständigen Kampf, zuletzt gegen die ganze Welt. Es läßt sich denken, daß künftig Quellen entdeckt werden, welche wiederum mehr zu Gunsten Napoleons ausfallen. Uebrigens ist nicht zu besorgen, daß eifrige Verehrer Napoleons darüber in Schmerz ausbrechen werden, wie etwa vor vierzig Jahren; denn gegenwärtig gibt es wahrscheinlich keine solchen mehr.

Napoleons Vater, Charles de Bonaparte, war einer jener Korsen, welche sich sogleich, als im Jahre 1768 die Insel französisch wurde, mit dem größten Eifer an die neue Regierung anschlossen. Er erscheint als ein genußsüchtiger Mann ohne Mittel, der seine Kinder nur vermittelst

der französischen Erziehungsanstalten durch die Welt bringen konnte. Beständig tritt er als Supplikant auf und wünscht überall nur Beförderungen und Begünstigungen. Dies übte schon auf die Geburt Napoleons I. einen betrübenden Einfluß aus. Es wurde nämlich Charles Bonaparte ein erster Sohn im Jahre 1768 geboren, der zweite am 15. August 1769. Nach der gewöhnlichen Annahme wäre der erste Joseph, der andere Napoleon gewesen. Allein in einem alten Kirchenbuch, welches nicht vernichtet wurde, heißt der ältere Sohn „Nabulione". Jung weist nach, daß der Vater zehn Jahre später die beiden Taufscheine absichtlich verwechselt habe. Der jüngere, Joseph, geboren 1769, eignete sich, weil er stillen, trägen Wesens war, nicht zur militärischen Laufbahn, deshalb wurde er zum geistlichen Stande bestimmt; der ältere dagegen, Nabulione, war Feuer und Flamme fürs Militär und wurde deshalb 1779 nach Brienne geschickt. Es galt aber damals auf der Kriegsschule in Brienne das Gesetz, daß kein Knabe von mehr als zehn Jahren aufgenommen werden dürfe.

Durch jenen Betrug wurde nun der mehr als $11^1/_2$jährige Napoleon als zehnjähriger Knabe in die Anstalt eingeschmuggelt. Man könnte sagen, dies sei die einmalige Ausflucht eines bedrängten Vaters gewesen, aber leider geht es so weiter, und es fehlt auch später dort nicht an gefälschten Attesten und falsifizierten Dokumenten. Die Bonaparte haben es damit nie streng genommen. Napoleon I. selbst verfuhr mehr als einmal ähnlich, ließ sich Gefälligkeitsatteste geben oder erzwang dieselben, so zum Beispiel als er einst zu lange auf Urlaub geblieben war, um nachzuweisen, daß er nicht zur rechten Zeit hätte eintreffen können; ebenso beförderte er sich selbst zum Lieutenant-Colonel in einem Bataillon auf Korsika, und als er 1804 in den Senat eintrat, gab er einen Etat de service heraus, worin er von einer Verwundung spricht, die er nie empfangen. Auch sein Bruder Joseph verfuhr nicht anders, und mit Louis Bonaparte verhielt sichs ebenso. Die Achtung vor den Aktenstücken war überhaupt in jenen Kreisen nicht sehr groß.

Napoleon I. trat somit als $11^1/_2$jähriger Knabe in Brienne ein. Man kann sich denken, in welcher Lage der Knabe sich befand; die furchtbare Willenskraft war offenbar in ihm schon früh entwickelt, und so mußte er schwer leiden zu einer Zeit, wo sich noch kein Mensch um sein Tun und Lassen bekümmerte und man ihn, weil er sich trotzig bezeigte, auf sich selbst beruhen ließ. Darauf läßt sich sicher schließen, wenn man seine schlechte Laune dort betrachtet. Schon früh bewies er große

Selbständigkeit; von Brienne schreibt er an die Familie nach Korsika über seine Brüder ganz als hätte er über sie zu befehlen und benimmt sich so, als ob er die Familie zu dirigieren berufen wäre.

Von Brienne ging er über in die Militärschule von Paris. Auch hier grollt er mit seinen Kameraden; Freunde hatte er kaum je gehabt. Wenn er überhaupt Gesellschaft suchte, so waren es Leute aus der Armeeverwaltung, von denen er auf seine Weise manches lernen konnte. Wahrscheinlich war sein Wille schon völlig entwickelt, und er muß furchtbar gelitten haben in einer Zeit, da er völlig arm und auf alle Weise untergeordnet war und da in seiner Nähe noch aller mögliche Widerstand und die völligste Gleichgültigkeit gegen seine Person existierte. Zerstreuen aber konnte er sich nicht wie andere, auch wenn er hernach in der Langeweile des Garnisonslebens Stücke von Romanen schrieb. Von Paris aus mußte er verschiedene Garnisonen besuchen; einmal befand er sich auch in Douai, wo er dem Selbstmord nahe kam in Folge verletzten und zurückgestauten Trotzes. In diesem Seelenzustand schreibt er einen Brief, der ganz im Stile Jean Jacques Rousseaus gehalten ist. Kurz vor der Revolution entwirft er im Namen seiner Mutter, der verwitweten Laetitia, eine Supplik an den damaligen Minister, worin er an das „coeur sensible et généreux" des Letztern appelliert im Namen von acht Waisen, „die ihre Bitten vereinigen werden zur Erhaltung des Ministers". Es mag ihn dies eine nicht geringe Selbstüberwindung gekostet haben.

Napoleon lernte niemals ordentlich die französische Orthographie und schrieb nie eine leserliche Handschrift; seine Schreibweise ist die eines ungebildeten Franzosen; er fügte sich überhaupt nur mit Widerwillen in irgend ein Gesetz. Französisch sprechen dagegen lernte er sehr gut, ja klassisch.

Als die französische Revolution ausbrach, tritt Napoleon als ein gefährlicher und ehrgeiziger Mann hervor; er schwankte zwischen den zwei Tendenzen, entweder korsikanischer Rebell gegen Frankreich, oder französischer Jakobiner zu werden. Es dauerte geraume Zeit, bis er dann seine feste Richtung fand. Nun beginnt der kuriose Dienst zwischen den französischen Garnisonsstädten und Ajaccio. Einmal läßt er sich Urlaub geben zu einer Zeit, in der kein Offizier seines Regiments fehlen darf und geht nach Korsika. Er kehrt zurück, wird angeschuldigt und wegen seiner Nachlässigkeit im Dienst aus der Armeeliste gestrichen. Allein der furchtbare Kampf, welcher bereits in seinem Innern

tobte, ließ ihn über dieses Mißgeschick hinwegsehen. Unter den Leuten, welche ihn in Valence kannten, befand sich einer, der über ihn im Jahre 1791 sagte: „Dieser Mensch wird nicht eher anhalten, bis er entweder auf dem Thron oder dem Schafott anlangt." Manche durchschauten ihn also schon damals. Im Jahre 1792, als er wieder in Ajaccio weilte und dort viele Streiche verübte, vernahm er, daß er abgesetzt sei. Das verursachte ihm wenig Beschwerden. Nach einiger Zeit kehrte er wieder nach Frankreich zurück mit einem Gefälligkeitsattest, welches besagte, er habe mehrmals abreisen wollen, aber sei daran durch stürmisches Wetter verhindert gewesen. Was hatte er nun in Ajaccio getan? Er hatte die Citadelle von Ajaccio durch einen Handstreich nehmen wollen und sich selbst, er, der abgesetzte Lieutenant d'artillerie, zum Bataillonskommandanten gemacht. Sein Konkurrent bei der Bewerbung ward in einem fremden Hause gepackt und in das Haus Napoleons gebracht. So geht alles bei ihm auf gewaltsame Weise; für ihn gibt es keine Schranken des Rechts; worin andere Menschen einen Halt finden, das existiert für diese Natur nicht. Schon 1792 wurde ihm durch die Kriegserklärung ermöglicht, daß er Gnade fand und wieder in die Armee eintreten durfte, weil man seiner benötigt war. Er avancierte zum Capitaine; sein Korps bekam die Weisung nach Savoyen unter dem General Montesquieu. Napoleon fand sich aber nicht ein und ging nach Paris; er hatte schon 1791 dringend gewünscht, dorthin zu kommen: nur bei den Jakobinern in Paris könne man sich wirklich zeigen; wir finden bei Jung einen Brief aus diesem Jahr, in welchem er seinen Oheim um 300 Franken ersucht, welche er nötig habe, um nach Paris zu kommen. Es war aber für ihn ein Glück, daß er damals nicht hingelangte. Erst 1792 kam er dann dahin und muß damals etwas bei den Jakobinern gefunden haben, was ihm nicht diente; er blieb zwar in Paris, aber kein Mensch kann sagen in welcher Stellung.

Am 20. Juni, 10. August, 2.—4. September 1792 folgten die Schreckenstage in Paris, und Napoleon befand sich zu dieser Zeit dort; sein Vorgeben war, er müsse seine Schwester Elisa aus der Erziehungsanstalt nach Korsika bringen; indes reiste er erst später mit ihr nach Ajaccio ab. Hier hatten sich die Dinge eigentümlich geändert. Die Partei der Franzosen war nicht mehr stark; es erhob sich eine Gegenpartei, welche die Trennung von Frankreich anstrebte. Im Frühling 1793 wurde Napoleon gezwungen, nachdem er einige Gewalttaten verübt hatte, mit der ganzen Familie nach dem Festlande zu flüchten. Seine Mutter Laetitia

fand in der Nähe von Toulon in einem Dorfe Unterkunft und mußte von der Wohltätigkeit der dortigen Munizipalität leben. Bald wurde es auch hier gefährlich, weil sich in Südfrankreich immer mehr die Gegenrevolution erhob; aber Marseille und Toulon fielen in die Hände der Jakobiner. Jetzt kam für Napoleon die günstige Zeit, das Schicksal zu lenken. Man erkannte damals in dem wie selten entschlossenen Manne eine Rarität, so daß ihm das Schicksal zu lächeln schien. Er lernte eine Menge von Leuten kennen, die von ihm eine große Meinung hegten; sein Landsmann Saliceti, Ricord und der jüngere Robespierre müssen im Juli 1793 seine Bekanntschaft gemacht haben. Hier konnte man ihn nun brauchen; wie es zunächst zuging, ist dunkel, aber im Oktober 1793 verwendete man ihn gegen Toulon. Man hat sein Emporkommen und die Erkenntnis seines Wertes immer von dieser Belagerung von Toulon her datiert. Toulon war damals von Frankreich abgefallen und an die Engländer übergegangen. Jung findet freilich, man habe aus Napoleon bei dieser Geschichte zu viel gemacht und schraubt seine Tätigkeit an der Belagerung von Toulon sehr herunter: er habe nicht bloß Obere, sondern auch bedeutende Kollegen gehabt. Immerhin trug die gewonnene Gunst ihm jetzt eine bedeutende Stellung ein; er wurde Général de brigade, kam freilich noch immer nicht an bedeutende Aufgaben; denn neben ihm hatte es Männer, wie Pichegru, Massena, die schon berühmte Generale waren. So erhielt er denn auch nach der Belagerung von Toulon keineswegs etwa große Aufgaben zu lösen; immerhin konnte er nun seiner Familie helfen; alle seine Verwandten versetzte er in die Armeeverwaltung und gab ihnen administrative Stellen.

So kam der Sommer 1794. Massena führte damals die Manöver in Italien, und sein Ruhm verdunkelte schon alle Andern. Er war der General, der am nächsten an Napoleon herangereicht hat. Im nämlichen Jahre, am 27. und 28. Juli 1794, mußte Napoleon den Sturz Robespierres erleben, und wurde in denselben verwickelt. Sobald er die Nachricht erhielt, zog er sich gleich zurück. Aus diesen Tagen besitzen wir einen Brief von ihm, worin er sich über den Untergang des jüngern Robespierre folgendermaßen äußert: „Ich glaubte ihn rein; wäre er mein Vater gewesen und hätte er nach der Tyrannei gestrebt, so würde ich selbst nicht gezaudert haben, ihm den Dolch in die Brust zu stoßen.“ Dieser Brief wurde wohlweißlich von der Correspondance ausgeschlossen. Damit war er freilich noch nicht aus aller Verlegenheit; es kamen Kommissäre her; doch konnte man verhüten, daß Napoleon nach Paris ge-

schickt wurde. Er geriet nur für zehn Tage in Haft, wurde dann freigelassen, blieb aber doch vorerst ohne Anstellung.

Sein Schicksal wurde nun schon einigermaßen überschattet; man zeigte sich auch sonst den Korsikanern nicht günstig bei der Armee; es hieß, ihr Patriotismus sei zweifelhaft, sie wollen nur Geld machen. Deshalb nahm man lieber Leute von der italienischen Armee. Napoleon kam dann im Februar 1795 an das bureau topographique zu Paris; hier trat seine eminente Begabung zuerst hervor; man erkannte, daß er ein Mann von weitester Kombination sei. Es gingen ihm damals viele Pläne durch den Kopf; allein auf diese Einzelheiten kann nicht eingetreten werden, zumal da das Werk Jungs hier sein Ende erreicht. Napoleon blieb in Paris und ging nicht zur Armee; dort erhielt er das Kommando im Kampfe gegen die empörten Pariser am 5. Oktober 1795. Das haben ihm die Pariser niemals verziehen, daß er auf ihresgleichen hat schießen lassen. Er sah freilich wohl ein, daß er nur durch die neuen Tendenzen aufkommen konnte und nicht durch den Royalismus. Ueber die folgenden großen Epochen seines Lebens, den italienischen Feldzug und denjenigen nach Aegypten dürften kaum neue Aufzeichnungen zum Vorschein gekommen sein. Es wäre erwünscht, wenn auch über diese Zeiten noch andere Augenzeugen berichten würden, obgleich man schon Memoiren darüber hat.

Vom Jahre 1802 an tritt dann Madame de Rémusat als maßgebend ein. Sie wurde Hofdame am Hofe des Konsuls, wo auch ihr Gemahl als Palastpräfekt und erster Kammerherr angestellt war. So befand sie sich in beständiger Berührung mit Napoleon und konnte bis zum Jahr 1809 alles genau beobachten; indes reichen ihre Aufzeichnungen nur bis zum Anfang des Jahres 1808. Von bester Herkunft, aus der Revolution arm emporgetaucht, wird das Ehepaar zu Vertrauten der wichtigsten Hergänge und Stimmungen am Hofe. Sie kann sich da oder dort ohne Absicht irren; aber die Einfachheit und Lauterkeit ihres Charakters, ihr fester sittlicher Kern sind uns im ganzen Bürge für die Wahrhaftigkeit ihrer Mitteilungen. Wo sie abbricht, setzen sodann die Aufzeichnungen Metternichs ein, der mit Napoleon oft und viel in entscheidenden Augenblicken konferierte. Napoleon sagte zwar von ihm: „Il ment très-bien"; allein es ist bestimmt anzunehmen, daß Metternich in dem, was er über Napoleon niederschrieb, nicht gelogen hat, und wir können uns ihm darum wohl anvertrauen.

Was das Aeußere Napoleons betrifft, so lernen wir ihn da von Augenzeugen genau kennen. Er war klein von Gestalt, und als er mit der Zeit dicker wurde, sah er ganz eigentlich gemein aus. Außerordentlich und wirklich dem antiken Ideal nahe erschien die Bildung der Stirne und die Linie der Nase; seine Augen hatten graublaue Farbe und in Augenblicken des Zornes einen ganz abscheulichen Ausdruck. Er besaß außerdem eine außerordentlich starke untere Kinnlade. Daß er nicht schön aussah, wußte er und wünschte dies darum zu verdecken; aber er konnte sich nie zu etwas zwingen, was ihm nicht entsprach. In Bezug auf die Haltung des Körpers nahm er Stunden bei Talma; auch gewöhnte er sich einen künstlichen Schritt an, in dem er die Bourbonen nachzuahmen vermeinte. Allein die Bourbonen sah er niemals als etwa im Wagen oder am Fenster; somit muß ihm jemand dies weiß gemacht haben. Aus allem dem ergibt sich ein Bild von großartiger Lächerlichkeit. Was seine Toilette betrifft, so zerriß er alles, was er am Leibe trug; mit den Stiefeln fuhr er öfter im Kaminfeuer umher; Festgewänder konnte man ihm beinahe nicht anziehen; die Ungeduld, welche ihn beständig umtrieb, zwang dazu, daß man jeweilen den günstigen Augenblick benutzen mußte, um etwas an seinem Anzuge in Ordnung zu bringen. Mit den Lakaien verfuhr er oft sehr barsch, und es gab dabei nicht selten Rippenstöße. Er betrug sich überhaupt ungezogen und besaß nichts von dem, was man gute Manieren nennt; er wußte nicht, wie man in ein Zimmer treten, wie man sich setzen und wie man wieder aufstehen müsse; das Bewußtsein zwar von all dem ging ihm nicht ab, aber es war zu spät für ihn, sich zu ändern. So zeigte er sich auch sehr unbeholfen, wenn er auf den Thron zuging; man wußte nicht recht, ob er hinanschreiten oder hinaufspringen werde. Seine Thronreden galten ihm für sehr wichtig; er mußte sie aber auswendig lernen, nachdem sie ein Sekretär zurecht gemacht. Doch konnte er seinen Willen nicht so weit zwingen, etwas zu lernen, was von einem andern verfaßt war. Da er sie schließlich gleichwohl gut vorgetragen wollte, so las er sie dann ganz kläglich ab. Mit dem fast geschlossenen Munde und den zusammengekniffenen Zähnen machte er auf alle, welche ihn öffentlich reden hörten, einen sehr bemühenden Eindruck. Die meisten Zeitgenossen freilich waren von ihm geblendet oder wollten es sein.

Noch ein Wort über Napoleons sonstiges Auftreten. Selbst seine Anbeter geben zu, daß er zu Pferde sich nicht gut ausgenommen habe. Die Pferde wollte er nach seinem Willen lenken, verstand dies aber nicht.

Natürlich besaß er die allergelehrigsten Araberrosse, welche mitten im raschesten Laufe plötzlich stille stehen können. Da liebte er es denn besonders, bergabwärts zu reiten und dabei ist er oft gestürzt. Auch im Fahren versuchte er sich gern und warf dabei nicht selten um; solches Mißgeschick wurde aber sorgfältig verheimlicht und nur seine Vertrautesten wußten darum. Einmal hätte er beim Sturz fast seinen Tod gefunden; nachher sagte er zu Metternich: „Ich fühlte, wie das Leben mir entwich; aber ich sagte, ich will nicht sterben und blieb am Leben." Vielleicht könnte daran etwas Wahres sein; denn was er an Willenskraft besaß, ist so erstaunlich, daß wir schwer über einen solchen Ausspruch ein Urteil fällen können. Es muß ihm ja ein Maß von Kräften zugestanden werden, das über das gewöhnliche weit hinausging; das machte ihn zum außerordentlichen Menschen. Freilich ein drittes, was bei ihm fehlte, war das Herz.

Im Gespräch, zumal mit bedeutenden Leuten, konnte Napoleon sich coulant zeigen. Metternich sagt, daß die Unterredungen mit ihm einen unsäglichen Zauber gewährten, obgleich es keine Gespräche waren, sondern einfach Monologe, welche man von Zeit zu Zeit durch Bemerkungen unterbrechen durfte. Das Großartigste dabei bestand in seiner Phantasie und der Einfachheit seines Gedankenganges trotz der außerordentlichen Flugweite desselben. Es muß ein Genuß gewesen sein, mit ihm sprechen zu können. Auch Madame de Rémusat bestätigt dies. So zeigte sich Napoleon in der Unterredung. Sein Wissen aber darf man nicht hoch taxieren. Metternich versichert, seine Kenntnisse auch in der Mathematik, worin man doch viel von ihm erwarten sollte, seien nicht höher gegangen, als diejenigen eines gewöhnlichen Artillerieoffiziers. Aber was er nicht wußte, das erriet er; seine Divinationsgabe trug ihn, und so konnte er Gesetzgeber und Verwalter werden vermöge der Kraft seines Geistes. Was sein historisches Wissen anlangt, so erscheint auch dieses gering. Metternich vermutet, er habe aus kurzen Abrissen die Geschichte gelernt, aus sogenannten „Abrégés", weil er immer wörtlich das Nämliche zitierte, Alexander, Cäsar, Karl den Großen, dessen Rechtsnachfolger er zu sein glaubte. Das Wissen machte bei ihm nicht die Hauptsache aus; er wußte im Gespräche immer zu erraten, worauf es eigentlich ankam, und lernte dadurch ungeheuer viel. Als er im Jahre 1802 seine neue, gemischte Bureaukratie um sich versammelt hatte, soll er sich zauberhaft rasch und geschickt bewiesen haben in der Aneignung dessen, was ihm von allen Seiten gebracht wurde.

Bei alledem war Napoleons Stimmung eine düstere. Auch seine angeborene Roheit kam immer wieder zum Vorschein. An seinem Hofe herrschte überhaupt keine rechte Art. Ein wirklicher Fürst kennt doch wenigstens seinen Adel im weitesten Umfange und weiß eine Anzahl Namen. Das war bei Napoleon ganz anders. Sein Hof bestand aus einer außerordentlich bunt zusammengewürfelten Gesellschaft, und seine erste Frage an einen Ankömmling lautete gewöhnlich: „Quel est votre nom?" Man mochte ihm den Namen noch so oft gesagt haben, er fragte immer wieder darnach. Als er einmal einen Schriftsteller Grétry immer wieder fragte: „Quel est votre nom?" antwortete ihm dieser: „Sire, toujours Grétry." An die Damen richtete er gewöhnlich die Frage, wie viel Kinder sie haben und dergleichen mehr. Seine Spässe, wenn er etwa heiter wurde, erinnerten gar zu sehr an die Garnisonen, in denen er sich ehemals bewegt hatte. Er besaß überhaupt einen schlechten Geschmack und verstand es nicht, sich zu zügeln; nicht selten setzte er die Frauen in große Verlegenheit. Einst teilte er einer Dame, welche rote Haare hatte, diese seine Wahrnehmung mit: „Sire", erwiderte diese, „das ist wohl möglich, aber Sie sind der erste, der mir das sagt." Ein andermal stand er in einem Kreise von Damen und erzählte, er habe gehört, man rede schlechte Dinge über sie und fügte bei, er werde solches nicht dulden. „Das fehlte noch", bemerkte darauf eine derselben, „daß der sich um unsern Ruf kümmern sollte".

Außer derartigen Ungezogenheiten führte er auch öfter Szenen mit Josephine herbei, in denen sogar Stühle zerbrochen wurden, wobei man mit Gewißheit annehmen kann, daß nicht seine Gemahlin dieselben zerbrach. Er verriet überhaupt ein herzloses Wesen, ohne eigentliche innere Größe; denn diese beruhte nur auf seiner Intelligenz und Willenskraft. In allem, was sich auf den Krieg bezog, vermochte er unendlich viel zu ahnen; dort dagegen, wo es sich um eine selbständige Denkweise handelte, war er ein verlorenes Menschenkind. Auch mangelte ihm völlig der Edelmut; jede höhere Beurteilung der Menschen ging ihm ab; er vermutete bei andern nur Egoismus und beurteilte sie darnach. Er analysierte seine eigenen Interessen, kombinierte sie und schob dies alles dann den andern zu. Freilich gibt es auch Temperamentsmenschen, die nach Phantasie und nach Laune handeln; diese behandelte er ebenso. So beurteilte er denn zum Beispiel die Bonhomie Heinrichs IV. völlig falsch und war überhaupt nicht gut auf ihn zu sprechen: er habe ja nicht einmal eine Schlacht zu liefern vermocht. Er ist neidisch auf vergangenen

Ruhm; mit Anerkennung spricht er höchstens etwa von Ludwig XIV., und das kennzeichnet ihn; Napoleon mußte sich ja auch oft verstellen. Einmal gab er Metternich zu, Ehre und Tugend seien allerdings etwas, aber er fügte bei, nur Träumer ließen sich in ihrer Handlungsweise dadurch bestimmen und diese taugten nichts zur Regierung menschlicher Geschicke. Was war darum das Ende aller seiner Weisheit? Allgemeine Menschenverachtung. Doch hütete er sich wohl, in den Ruf zu kommen, daß er auch die Franzosen verachte. Als er in einer Gesellschaft von seiner Menschenverachtung sprach und das malitiöse Lächeln auf den Lippen der Madame de Rémusat bemerkte, trat er auf sie zu mit den Worten: „Die Franzosen freilich verachte ich nicht" und kniff sie dabei ins Ohrläppchen, was mitunter sehr wehe getan haben soll.

Ueber den Fall Enghien wird von Madame de Rémusat sehr genau berichtet; sie gibt uns Stunde für Stunde an, was damals in Malmaison vorging, und ihr Zeugnis lautet für Napoleon völlig vernichtend. Er ist der alleinige Täter, die andern waren dabei nur seine Werkzeuge. Gegen den Herzog lag durchaus keine Klage vor; was man gegen ihn vorbrachte, beruhte auf lauter Erfindung. Enghien war eben der einzige Bourbone in seinem Bereiche und darum mußte er sterben. Am Vorabend der Mordtat saß Napoleon noch deshalb zusammen mit Murat und einigen andern Generalen. Was er später über Talleyrand bemerkte, als ob dieser auch seine Hand im Spiele gehabt oder gar die Tat verschuldet hätte, stellt sich als schnöde Erfindung heraus; Wahrheit ist nur, daß er dem Genannten Anzeige machte von dem, was geschehen werde; aber Talleyrand schwieg, weil er wußte, daß er doch nichts ausrichten würde.

Napoleon zeigte sich überhaupt voll Ungerechtigkeit und ging beständig mit Unwahrheit um; Unwahrheit und Ungeduld sind die beiden Hauptzüge seines Charakters. Vor allem gibt er sie kund in seinem täglichen Leben. Er steht da als der Typus eines Usurpators, der keine Zeit hat zu warten. Schon bei den Aufzügen des Hofes ging es stets sehr hastig zu; die Damen mußten ihre Schleppen über den Arm legen, um überhaupt mitzukommen, und fortwährend hieß es hinter ihnen her: „Allons, mesdames, allons, allons!" Im Jahre 1807 klagte Napoleon in Fontainebleau gegen Talleyrand über die Langweile an seinem Hofe. Talleyrand erwiderte, es liege dies in seiner eigenen unruhigen Stimmung, da sein Ruf: „allons, allons!" eben keine Fröhlichkeit aufkommen lasse. Aber auch in der sonstigen Tätigkeit erschien Napoleon voller Ungeduld: was er aufgerichtet, riß er später stückweise wieder ein. So

hat er über das Königreich Italien seine Ansicht 5—6 Mal geändert; die politische Einteilung von Süddeutschland warf er stets wieder um, und niemand konnte auf etwas bleibendes hoffen. Und wie nahm ihn erst seine Ungeduld mit in Umständen, die über seinen Bereich hinauslagen, wie namentlich angesichts der englischen Gegnerschaft. Er glaubte zuerst, die Feindschaft müsse mit dem Sturze Georgs III. endigen; aber er täuschte sich; denn er wußte nicht, daß die damalige Opposition eine getreue Opposition Seiner Majestät war.

Auch die spanischen Angelegenheiten beurteilte er vollkommen falsch; dasselbe war der Fall bei der Koalition von 1813; er glaubte, sie könne leicht gesprengt werden, da sie in sich schwach sei; das Gegenteil stellte sich heraus. Fremde Gesandte fuhr er oft äußerst derb an mit Drohungen, die dann durch ganz Europa widerhallen sollten. Metternich bemerkte darüber, Napoleon habe alles dies genau berechnet und die Erschütterung der Zuhörer zum voraus dabei bemessen; allein man erhält den Eindruck, Napoleon habe sich da vielmehr einfach seiner rohen Natur überlassen. Ueberaus ungeduldig wurde er, wenn die englischen Zeitungen gegen ihn loszogen; diese merkten sich dies aber gar wohl und sparten nichts, was ihn ärgern konnte. Anstatt nun ihre Angriffe ungelesen zu lassen, mußte man ihm dieselben übersetzen und er diktierte sprühende Gegenartikel in seine Organe. So machte er sich jede Annäherung an England unmöglich.

Mancher dankbare Leser der Memoiren der Madame de Rémusat vermißt vielleicht hier den und jenen Punkt ihrer geistvollen Darstellung ungern; allein es muß, wenn auch wider Willen, auf manches höchst wichtige Detail verzichtet werden, um auf die Vielseitigkeit der Aufschlüsse aufmerksam machen zu können. Was die Darstellung des Hofes bei Madame de Rémusat betrifft, so wurde wohl seit der berühmten und höchst umständlichen Schilderung des Hofes Ludwigs XIV. durch Saint-Simon kein Hof mehr so geschildert, wie derjenige Napoleons. Dieser Hof hatte einen militärischen Ursprung, bestand aus den Generalen, und der Konsulatshof behielt dieses militärische Band bei; im Militärleben herrscht aber keine gute Sitte, und so diente jenes Hofleben nicht als Schule einer leichten und anmutigen Geselligkeit. Und Napoleon selbst war nicht dazu angetan, diese Leichtigkeit zu erhöhen. Es lag ihm daran, daß immer eine gewisse Unruhe da sei. Von außen angesehen erhielt alles einen einförmigen Anstrich; durch die militärische Sitte, die darin besteht, nicht zu sprechen, außer wenn man gefragt wird, wurde

das Hofleben zu einer Schule der Schweigsamkeit. Napoleon pflegte die Leute unhöflich zu behandeln und sagte ihnen gern etwas vor den andern, was sie verletzte. So blieb seine Gesellschaft beschränkt, und der Glanz, den man bei ihm voraussetzt, ist nicht so außerordentlich gewesen.

Napoleon trug zwei Schleifen an seiner Börse, diejenige der Pracht und die der Knickerei, und beide wechselten mit einander ab. Die Hofhaltung in Fontainebleau, wo während zwei Monaten des Jahres 1807 viele Fürsten bewirtet wurden, kostete nur Fr. 150,000, während man triumphierend auf die zwei Millionen hinwies, welche Ludwigs XIV. Hof einst dort verschlang. Napoleon bestrebte sich überhaupt, von der alten Uebung abzustechen, und sein Palastchef, der Marschall Duroc, stand ihm dabei zur Seite; Duroc war aber ein guter Rechner und sah immer sehr genau nach bei den Festlichkeiten, daß man dem Willen des Herrn nachkomme. So ging es dabei oft sehr armselig her. Liest man nur, was Frau von Rémusat berichtet, so hört es sich gar schön an, weil sie keinen andern Hof kannte; sieht man aber bei Metternich nach, so wird man davon wenig erbaut. Napoleon meinte unter anderm auch Jagden veranstalten zu müssen, weil die Bourbonen solche gehalten hatten. Man ließ aus dem Hannoverschen 40 elende Hirsche herbringen und setzte sie in dem mächtigen Parke von Fontainebleau in Freiheit, als ob dies hingereicht hätte. Ferner gab es der Leute, welche zur Jagd mitgehen wollten, viel mehr, als Pferde und Kutscher vorhanden waren. Man könnte vielleicht sagen, das sei angemessene Sparsamkeit; allein Napoleon fand daneben Mittel und Wege, um 300 Millionen in Gold in den Kellern der Tuilerien aufzuspeichern. Er erbte diesen Sparsamkeitstrieb von seiner Mutter Laetitia; sie hegte die Gewohnheit, so viel Geld zu sammeln als möglich, und dasselbe hinter dem Porträt ihres Gemahls aufzubewahren. Ihr ältester Sohn muß davon Kunde erhalten haben, denn er kam plötzlich zu ihr und nahm ihr einfach alles weg; gleichwohl ging Laetitia mit mehr als 6 Millionen ins Exil. Woher besaß er aber jene 300 Millionen? Es waren zum Teil Beutegelder, Kontributionen, zum Teil Erspartes von seiner Zivilliste.

Natürlich wurden von Napoleon auch Festlichkeiten angeordnet, wie Hofkonzerte in den Tuilerien und anderes mehr; ältere Leute erinnern sich wohl des Bildes, das in manchen Gasthöfen hing: Napoléon et sa cour. Man importierte vom Münchnerhof die Defilircour, la révérence, weil Napoleon diese Erfindung für schön hielt; getanzt wurde nur durch die

Mitglieder der Oper, die aber alle dabei in Zivil erschienen; dann speiste man, wobei freilich der Herr nicht wünschte, daß man sich allzu satt esse oder allzu sehr freue. Er wußte ferner, daß Poesie und Kunst zur Verherrlichung des Lebens der Großen gehören, während er selbst gar nicht dafür empfänglich war; er gewann nur dem einen Geschmack ab, was sich auf seine Person bezog. Vom Lustspiel sagte er: „Ich habe gar keinen Sinn dafür"; hier nämlich konnte er die Dinge ja nicht auf sich beziehen, und darin zeigte sich der größte Mangel seines Lebens, der komplette Egoismus. An den Dramen war ihm fatal, wenn sie zu sehr an seine Epoche heranrückten; schon Heinrichs IV. Zeit schien ihm eigentlich zu nahe. Wenn ein Dichter freilich ernstlich will, kann er ja in Szenen, die er nach Aegypten oder Indien verlegt, gelegentlich sehr anzüglich werden. Napoleon huldigte der Meinung, daß immer Tragödien aufgeführt werden müssen; auch nach Fontainebleau ließ er die ganze Truppe des Théâtre français herauskommen und änderte das Programm von einem Tag auf den andern, weil nichts mehr Eindruck auf ihn hervorbrachte, alles von ihm abglitt. Er faßte damals seine verbrecherischen Pläne gegen Spanien und so konnte er unmöglich empfänglich sein für die großen Dichtungen; gewöhnlich schlief er ein oder hing seinen Gedanken nach. Talleyrand sagte deshalb einst zu Herrn von Rémusat: „Vous devez amuser l'inamusable".

Mit der Musik stand Napoleon ebenfalls auf sonderbarem Fuße. Er verlangte von ihr Abspannung und zog deshalb solche Komponisten vor, welche monoton schrieben, weil das, was sich oft wiederhole, am besten wirke. Daher beurteilte er die meisten Komponisten falsch. Cherubini, welcher das Unglück hatte, dem General Napoleon einst eine kleine Bemerkung über „Schuster und Leisten" zu machen, ging es von da an immer schlecht, und seine Glanzperiode beginnt erst mit der Restaurationszeit. Freilich werden von Cherubinis Kompositionen immer noch welche geschätzt werden, so lange unser musikalisches Leben währt; aber wer kennt heute die Meister, welche Napoleon ihm vorgezogen hat? So genossen Lesueurs „Barden" und Spontinis „Vestalin" Gnade vor ihm; es ärgerte ihn aber, daß die Pariser immer andern applaudierten. In ein interessantes Verhältnis stellte er sich zu Mozarts „Don Juan". Bei allen szenischen Stücken hegt er immer Sorge, wie sie auf den „esprit public" einwirken werden. Es sollte nun 1805 in Paris „Don Juan" zum ersten Mal aufgeführt werden. Napoleon, auf dem Zuge nach Ulm begriffen, hört davon, schreibt an den Polizeiminister,

und verlangt Aufschub wegen der allfälligen Beziehungen des Stückes zum „esprit public"; man beruhigte ihn darüber. Nun reist er weiter; in Ludwigsburg sieht er als Gast Friedrichs von Württemberg „Don Juan" aufführen und schreibt darüber nach Paris: „Während ich Krieg führe, höre ich auch Musik, doch schien mir der deutsche Gesang etwas barock. Wie steht es mit der neuesten Konskription?" und so geht es in einem Zuge weiter. Man weiß nicht, wie es nachher der Aufführung des „Don Juan" in Paris erging. Das sind Züge eines Geistes, der aus den Dingen keine Freude zu schöpfen vermag; er kann nur die Welt beherrschen.

Das Benehmen Napoleons gegen die Hofleute bildet eine dunkle Partie, worin sich sein abscheuliches Wesen geoffenbart hat. Hervorzuheben ist da zuerst die Späherei, die Art, wie er alle möglichen Zuträgereien annahm, wie man damit Carriere machen konnte, wie ihm selbst der Eid der Verleumder willkommen war. Dahin gehört ferner die Sucht, alle Briefe zu öffnen, selbst jene der fürstlichen Personen; als man es erfuhr, nahm man sich freilich in acht, und Hortense zum Beispiel schrieb als Prinzessin wenig Briefe mehr; aber als sie Königin von Holland geworden war, verfuhr ihr Gemahl nicht besser. Während des Aufenthalts des Hofs in Mailand im Jahre 1805 vertraute man sich an, daß alle Briefe gelesen werden und schrieb deshalb nur, wenn man das Schreiben einem guten Bekannten mitgeben konnte. Napoleon ließ sich immer von einem schwarzen Kabinett begleiten. Als man 1807 bei Eylau und Friedland weilte, wußte man alles, was von der Armee nach Paris geschrieben wurde, und falls man ihm etwas nicht berichtete, nahm er es übel. Gerne hätte ers angenommen, wenn auch Herr von Rémusat ihm Mitteilungen gemacht hätte über das Geschwätz der Generale; allein dieser tat ihm den Gefallen nicht, weshalb sich Napoleon äußerte: „Rémusat dient mir nicht, wie ichs gern möchte." Gleichwohl verlangte er immer, solches Geschwätz zu hören, was doch eines Mannes unwürdig ist; stetsfort mußte er sich dieser kleinlichen Mittel bedienen.

Charakteristisch erscheint ferner die Art, wie er die Hofleute hinter einander hetzte. Es war ihm unerträglich, wenn sich Leute vertrugen, so daß Talleyrand zu Rémusat sagte: „Wir dienen einem Herrn, der keine freundlichen Beziehungen leiden mag." Es kam so weit, daß Napoleon dabei ganz ungeniert auch das Mittel der Lüge anwandte. Hievon ein frappantes Beispiel: Josephine litt an der Schwäche, ihrem Gemahl in den Briefen allerlei zu schreiben, was in dem Salon der Gräfin de la Rochefoucauld von den Hofdamen geredet wurde. Dort herrschte

große Sympathie mit der Königin Luise von Preußen. Josephine meldete dies Napoleon, bat ihn aber, er möge doch keinen Gebrauch von ihrer Mitteilung machen. Er aber ließ der Gräfin de la Rochefoucauld sagen, Frau von Rémusat habe ihm solches geschrieben und dadurch hetzte er die beiden Damen hintereinander, bis man später den Sachverhalt erfuhr. Das sind schwarze Züge aus dem Leben des Mannes. Auch sonst schonte er den guten Ruf der Leute nicht; so wie er von einer Dame etwas Schlimmes wußte oder zu wissen glaubte, teilte ers ihrem Gemahl mit, verbot ihm aber, irgendwie Gebrauch davon zu machen. An den Maskenbällen erschien er über und über maskiert, war aber leicht kenntlich an seinem Schritt, seinen Manieren; er intriguierte bei solchen Anlässen alle Welt, namentlich die Ehemänner, indem er ihnen über ihre Frauen allerlei bemerkte. Wenn er aber selbst intriguiert wurde, so nahm er dies sehr übel und riß dem Betreffenden die Maske vom Gesicht. Daran erkannte man ihn, und wir erkennen ihn daraus ebenfalls.

So stand es mit diesem Hof, welchen so viele aus der Ferne mit Neid betrachteten; niemand wagte dort mehr offen zu reden. Nur ein großer Mangel war der Welt bekannt: die berühmteste Frau Frankreichs, Madame de Staël, hätte an denselben gehört. Die Zeit reicht nicht, um hier eingehend zu reden über den Kampf dieser Frau mit Napoleon. Als dieser die berühmte Frau von Paris wegwies, nahm sich Metternich ihrer an; er suchte Napoleon begreiflich zu machen, man gebe dadurch der Verbannten größere Wichtigkeit als sie verdiene und hoffte ihn so umzustimmen, aber vergeblich. Freilich ist zuzugeben, wenn man niemand mehr Freiheit gönnen wollte, wenn man alle Salons aushorchen ließ, konnte Madame de Staël nicht mehr in Frankreich geduldet werden. In die Lücke, welche dadurch entstand, drängten sich dann genug Schmeichler, und Napoleon war der Schmeichelei außerordentlich zugänglich und vermißte sie, wo sie nicht auftrat. Es gab Leute, die ihn bei jedem Anlaß verherrlichten, und als die größten Schmeichler erwiesen sich die ehemaligen Jakobiner, Leute aus dem Senat, dem Tribunat, die gar nicht mehr wußten, wie sie alles ihm höflich genug darbringen sollten, besonders wenn der Senat die furchtbaren Konskriptionen bewilligte. Bei der berühmten Verteilung der Adler unmittelbar nach der Kaiserkrönung am 4. Dezember 1804 regnete es von früh bis spät; damals erklärten einige dieser Leute, der Regen habe an jenem Tage nicht naß gemacht.

Ueber die Familie und das nähere Verhältnis zu Josephine kann hier nicht eingehend gesprochen werden, so reich die Aufschlüsse darüber wären. Im ganzen wird man sagen müssen, daß Josephine wenig Tiefe besaß, so daß man bei all dem Unglück, das man für sie mitempfinden mag, doch keine wärmere Teilnahme mit ihr hegt. Die Oberflächlichkeit tritt allzu sichtbar hervor bei ihr; sie hätte mehr als einmal, als man ihr seit 1804 die Scheidung insinuierte, einwilligen sollen; ihre Tochter Hortense bezeigte sich viel entschiedener. Außerdem liebte sie die höchste Eleganz; sie starb umgeben von allem Prunke, ganz bedeckt mit roten Schleifen, weil sie eben damals erwartete, der Kaiser Alexander werde sie noch besuchen. Weit mehr Teilnahme würde die Stieftochter Hortense in Anspruch nehmen, über deren Leben uns Madame de Rémusat berichtet. Sie nimmt Hortense in Schutz gegen ihren Gemahl Louis Bonaparte und glaubt an ihre Unschuld; Hortense wurde freilich von ihrem Gemahl auf das tödlichste verletzt und da mag sie in der Erbitterung wohl andern Gehör gegeben haben. Denn man muß doch sagen, daß der Herzog von Morny ihr Sohn war, und das gibt selbst der Enkel der Schriftstellerin zu. Immerhin muß man Louis Bonapartes Benehmen verurteilen. Ein fatales Licht fällt auf das höchst bedenkliche Ehepaar Murat, welches beständig in der Hoffnung und auf der Jagd nach Kronen ist und endlich mit dem Thron von Neapel befriedigt wird. Caroline Bonaparte, die begabteste Schwester Napoleons, mit Murat vermählt, wird von Metternich geschildert als eine Frau von vielem Geist, die ihren Gemahl würde gelenkt haben, wenn er überhaupt lenkbar gewesen wäre. Sie besaß einen tiefen Einblick in die Gefahren, welche den Bonaparte drohten und hätte ihr Schicksal gerne außerhalb der Tragweite derselben gestellt. Freilich gilt Metternich hier nicht als zuverlässiger Zeuge; denn er stand 1808 in einem Zärtlichkeitsverhältnis zu Caroline, das den Zweck hatte, Staatsgeheimnisse aufzuspüren; auch genoß Caroline noch später Metternichs Protektion, als sie in Oesterreich lebte; das muß man bedenken, wenn Metternich so von ihr redet.

Lassen wir nun die Familie auf sich beruhen und sehen wir uns die Staatsdienerschaft an, mit welcher Napoleon Frankreich und die Welt regierte. Es brauchte deren gewaltig viel bis alles bestellt war; Präfekten, Gesandte, Ratgeber, Späher, Diplomaten, und das Staatsoberhaupt verlegte auf diese Wahlen einen großen Teil seiner Kraft. Er stellte Leute von allen Farben an und sprach hiebei das schönste Wort, das aus seinem Munde ging, wenn er 1802 bemerkte, als man von ihm, dem ersten Kon-

sul, den Frieden erwartete: „Wenn ihr zusammen arbeiten müßt, so werdet ihr von selber Frieden halten." „Es dienen mir alle", sagte er, und berief darum auch Leute aus der Klasse der ärgsten Jakobiner: „Diese Revolutionsmänner sind zum Teil sehr fähig und gute Handlanger; der Fehler lag nur daran, daß sie alle Baumeister werden wollten."

Die Diener wurden aber nach und nach dieses Meisters satt und des Tyrannen überdrüssig. Nur einzelne verharrten bis ans Ende bei ihm, so Maret, Duc de Bassano, ein gefährlicher Mensch; dieser sollte ihm 1813 von dem Abfall Bayerns berichten; weil er sich genierte, ihm die Wahrheit mitzuteilen, traf Napoleon falsche Maßregeln. — Von Savary sagte Napoleon, man müsse ihn permanent bestechen, dann sei er gut und fähig, seine eigene Familie zu ermorden; er präsidierte denn auch bei der Ermordung des Herzogs von Enghien; solches waren die Diener, auf die man für alles bauen konnte. Als der Letztere den Prinzen von Asturien nach Frankreich zu bringen hatte, fragte ihn Frau von Rémusat, ob er den Prinzen, wenn es ihm gelungen wäre zu fliehen, ermordet hätte. Da antwortete er: „Ermordet nicht, aber ich hätte dafür gesorgt, daß er nicht nach Spanien zurückgekommen wäre." Es traten aber auch andere auf, welche den Mann durchschauten und sich heftig über ihn beklagten, so Duroc, der vor seinem Tode sich sehr bitter über den Selbstherrscher aussprach, so Caulaincourt, einer der fähigsten Diener Napoleons. Im Jahre 1813, während des Feldzuges, schlug eine Haubitzengranate in der Nähe Napoleons ein. Da stellte sich Caulaincourt zwischen die Granate und den Kaiser. Der General Mortier machte ihm nachher sein Kompliment und erhielt die Antwort: „Das ist schon recht; aber wenn ein Gott im Himmel waltet, so endigt dieser Mensch nicht auf dem Throne." So satt waren sie seiner.

Zuletzt wurden von dem Imperator alle Bande der Pietät teils über das Maß angestrengt, teils zerrissen. Und wenn er nur selbst dabei glücklich gewesen wäre; allein er zeigte sich später ganz erbittert und immer schlimmer Laune gegenüber der Welt und den Menschen. Dies sprach sich besonders aus in den Briefen an Hortense, welche noch seine schönsten sind. „Das Leben ist so voll von Klippen und mit Leiden angefüllt, daß der Tod wohl nicht das größte Uebel ist." Er bemerkte auch ein andermal: „Derjenige Mensch ist wahrhaft glücklich, der sich vor mir tief in einer Provinz verbergen kann; und wenn ich einmal sterbe, so wird die ganze Welt ein tiefes ‚Ah'! ausstoßen."

Eigentümlich erscheint Napoleon in der Behandlung der Franzosen. Er hätte dieses Volk gar nicht als Beute zu betrachten gebraucht, sondern als würdiges Objekt der Heilung; doch dazu fehlte es ihm an allem Adel der Gesinnung. Er erblickte stets nur eine Beute darin und lästerte dabei fortwährend über die Franzosen, besonders Metternich gegenüber. Man sollte nicht meinen, daß er sie verachte, und doch erlaubte er sich alles über sie zu sagen. „Die Franzosen sind Leute von Geist; der Geist läuft in den Straßen herum; aber dahinter steckt gar kein Charakter, kein Prinzip und kein Wille; sie laufen allem nach, sind zu lenken durch Eitelkeit und müssen wie Kinder immer nur ein Spielzeug haben." Er wußte recht wohl, daß dem nicht so sei; aber es diente ihm, die Franzosen so zu schildern. Diese Franzosen aber konnten ihm unter Umständen fürchterlich werden. Er empfand infolge seiner früheren Erfahrungen einen tiefen Abscheu gegen die Volksbewegungen; denn wir wissen, daß er vom 2.—4. September 1792 in Paris weilte; später sah er während des Krieges im südlichen Frankreich die fürchterlichsten Szenen mit an; vielleicht hat er 1793 der Fusillade von Toulon mit angewohnt. Darum ist anzunehmen, daß er aus Erfahrung sprach, wenn er gegen Volksbewegungen den größten Widerwillen kundgab.

Wenn seine Minister im Begriffe standen, etwas zu verordnen, so fragte Napoleon stets: „Garantiert ihr mir, daß das Volk ruhig bleibt?" Auch hatten die Generale gemessene Befehle, wenn Schwierigkeiten zwischen Parisern und Gardisten vorkämen, immer den letztern Unrecht zu geben; es wurde alsdann der betreffende Gardist versetzt und heimlich mit Geld belohnt. Wenn aber Napoleon sogar dem Militär Unrecht gab, so mußten schon sehr starke Gründe dafür obwalten. Doch die Franzosen sind ihm scheinbar so ziemlich treu geblieben; trotz der wachsenden Lasten, der Konskriptionen, der Kontinentalsperre, erhob sich niemand gegen ihn; man blieb stumm und geduldig; Napoleon konnte sagen, daß die Franzosen ihm gehören. Dennoch traute er ihnen, wenigstens den Parisern, niemals. Man hat nachgerechnet, daß er als Kaiser in den Jahren 1804 bis 1814 nur 955 Tage in Paris zugebracht habe, also nicht einmal volle 3 Jahre! Sobald es ging, verlegte er die Residenz in eine andere Stadt; ihn ärgerte namentlich die Neugierde der Pariser und noch mehr ihre „Pietätlosigkeit"; sie zeigten sich kalt gegen ihn und spöttisch; auf den Hof gaben sie nicht viel; derselbe sei wohl eine Parade, aber man könne seiner gut entbehren. Der Gewaltige wußte auch, wessen unter Umständen die Pariser fähig sind, und es kam bereits so

weit, daß er an eine ständige Verlegung der Residenz nach Versailles oder nach Lyon dachte. Die Pariser konnten ihm aber auch nicht angenehm sein; denn sobald etwas in den Tuilerien vorkam, wie zum Beispiel ein Zornesausbruch gegen Josephine, so kam es gar zu rasch im Publikum herum. Das Volk wurde aber scharf beaufsichtigt, und an polizeilicher Tätigkeit hat es in Napoleons ganzer Regierungszeit nicht gefehlt; indes fand er seine hauptsächliche Sicherheitsmaßregel in der Fortführung des Krieges. Mit dem Kriege kam er immer wieder in Vorteil, mochte auch dabei die Verzweiflung des Volkes noch so hoch steigen.

Frühere Zeugen haben stets angenommen, Napoleon habe den Krieg geliebt; man stellte sich vor, eine Schlacht sei seine Lust gewesen und seine Brust sei nur frei geworden im Pulverdampfe. Aber Frau von Rémusat leugnet dies entschieden, und sagt, wenn er die großen Erfolge hätte durch Frieden erreichen können, so hätte er dies gewiß getan und namentlich vor dem Kriege von Jena habe er sich gefürchtet. Der Krieg wurde ihm auch sonst zuwider; er bemerkte mit größtem Unbehagen, daß jede Schlacht immer weniger wirke als die vorhergehende und 50 Schlachten nicht mehr austragen als früher fünf, daß Jena schon weit geringern Eindruck hervorbringe als Austerlitz. Er klagte, es sei ihm unerklärlich, daß der Kriegsruhm so rasch vorübergehe, während er doch in den Geschichtsbüchern eine so große Rolle einnehme. Gleichwohl schritt er stets von Krieg zu Krieg; die Armee verwilderte dabei, sie gewöhnte sich ans Rauben und eine wüste Zügellosigkeit riß ein; so mußte er die Truppen außer Landes bringen, damit Frankreich nicht über Gebühr angestrengt, aber auf die Ueberwundenen fortwährender Druck ausgeübt werde. Aus allen diesen Gründen konnte er aus den Kämpfen nicht herauskommen, und weil die Armee das wunderbarste Werkzeug des genialen Menschen war, so lag darin schon für ihn eine Versuchung immer wieder Krieg anzufangen.

Ein besonders kennzeichnender Zug tritt hervor in der Ausbeutung der öffentlichen Meinung durch die Bulletins. Ihre Verlogenheit ist geradezu sprichwörtlich geworden. Herr von Rémusat charakterisiert sie folgendermaßen: zuerst sollten sie die Leser veranlassen, Napoleons Allwissenheit und Allgegenwart zu bewundern; zweitens bezweckten sie einen gewissen Effekt auf das Ausland und auf Frankreich; drittens gaben sie berechnete, willkürliche Schilderungen der Leistungen seiner Marschälle, wobei oft geringe ungebührlich hervorgehoben, bedeutende herabgesetzt wurden; denn es lag ihm an der Wahrheit nichts, sondern

alles nur an der Wirkung. Schließlich hinkte dann noch etwas historische Wahrheit hinten nach. So lernten die Pariser bald seine Bulletins lesen und empörten sich, wenn er sich maßlos rühmte oder sich gar Züge der Gutherzigkeit beilegte: „selbst die Geschmacklosigkeit hat er gehabt!" Als er im Jahre 1806 nicht verschmähte auf eine Galanterie zwischen Alexander von Rußland und der Königin Luise von Preußen anzuspielen, schlossen die Pariser daraus sofort richtig, daß ein Feldzug gegen Rußland im Anzuge sei, und die furchtbare Schlacht von Preußisch-Eylau bestätigte dies. So lernte man seine Bulletins deuten. Hie und da wurde er noch bei Lebzeiten durch eine Parodie gestraft, bisweilen sogar durch blinden Eifer unüberlegter Generale. So legte der diensteifrige Brune die Wichtigkeit einer Proklamation Napoleons den Truppen so ans Herz, daß er befahl, sie sollen dieselbe in ihren Zelten lesen, auswendig lernen und dabei „Tränen des Mutes" vergießen.

Unter seinen Marschällen gab es auch solche, die sich schon zur Zeit der Republik große Verdienste erworben hatten, wie Massena, auf den Napoleon immer neidisch war. Hoffentlich ist nicht wahr, was berichtet wird, daß er demselben auf der Jagd in Fontainebleau ein Auge ausgeschossen habe. Diese Generale ließen sich indes nur schwer leiten und vergalten ihm die Tyrannei, die er an ihnen übte. Er sprach oft auf die abscheulichste Weise von ihnen allen, und sie gaben es ihm reichlich zurück und schonten seiner auch nicht. Das rächte sich dann bei seinem Sturze; es blieben ihm nur wenige treu; unter seinem Regiment verwilderte alles, und jede Billigkeit ging verloren. Frau von Rémusat sagt von ihnen: „Jede Opposition erschien ihnen wie eine Schlacht, welche man gewinnen müsse." Gleichwohl fand sich in ihnen eine herrliche Fülle von Talent und Mut beisammen; nur fehlte überall ein menschliches Verhältnis.

Was hat nun aber Napoleon schließlich erreichen gewollt, und wie sieht sein Ideal der Staatenbildung aus? Er glaubte geboren zu sein, um alles über den Haufen zu werfen und ein Reich gründen zu sollen, wie dasjenige Karls des Großen gewesen war. Aber jenes Reich war ein ganz anderes gewesen, und Napoleon hätte sich vielmehr auf das der Ottonen berufen sollen; allein mit seinem historischen Wissen war es ja nicht weit her, obschon er geistreiche Schlüsse zu ziehen vermochte. In seinem großen „Empire d'Occident" sollten die unterworfenen Könige Lehensleute des in Paris residierenden Kaisers sein; jeder von ihnen sollte einen großen Palast in Paris besitzen und zur Krönung der künf-

tigen Kaiser sich dorthin begeben; auch der Papst wurde als Appendix des Hofes gedacht. Napoleon sagte einmal zu Metternich, sämtliche Staaten könnten ihm ihre Archive übergeben; man würde sie dann in Paris in eine große Bibliothek bringen, welche etwa acht Höfe umfassen sollte, und damit großen Nutzen für die Geschichtswissenschaft schaffen. Metternich äußerte Zweifel, ob man sie ohne weiteres ausliefern würde; der Kaiser ging aber nicht weiter darauf ein. Auch auf andere Ideen ließ er sich ein; so zum Beispiel äußerte er sich, er gedenke eine solche Macht zu gründen, daß auch nach seinem Tode sein Sohn in den Stand gesetzt sei, allen Angriffen mit Erfolg zu begegnen. Ein andermal gab er wieder die ganze Nachfolgerschaft preis und erklärte sich fest überzeugt, daß nach seinem Tode wieder die Jakobiner kommen werden. Es trieb ihn eben stets ein innerer Widerspruch hin und her; mochte er aber auch schwankender Meinung sein, so gehörte ihm doch die Gegenwart. Metternichs tiefsinniges Wort darüber lautet: „Napoleon treibt die Fürsten und Kabinette so um, daß sie allen Mut zum Widerstande verlieren; sie leben alle in der Zukunft; er aber beutet dieses Gefühl aus, lebt in der Gegenwart und vereinigt so die Glieder der Kette. Jeder wartet auf den andern, ob inzwischen etwas geschehe." Zuletzt jedoch ist der Gewaltige weder auf dem Schlachtfelde, noch durch ein Attentat umgekommen, sondern ein dreijähriges Ringen mußte ihn niederwerfen.

Die Hoffnungslosigkeit der Völker stieg in jenen Zeiten auf eine furchtbare Höhe; man muß Metternich gelesen haben, um die tiefste Verzweiflung schon zwischen dem ersten und zweiten napoleonischen Kriege kennen zu lernen. Als Napoleon die spanische Königsfamilie in Bayonne durch Hinterlist gefangen nahm, schrieb Metternich an Franz: „Jetzt fort mit allen Illusionen; diese Erkenntnis gibt uns Macht. Alle, welche ihm getraut haben, sind verloren. Mit dieser Macht ist kein Friede mehr möglich." Solche Einsicht war dem Staatsmanne aufgegangen. — Die Völker kamen zuletzt so weit, daß sie sich innerlich rüsteten, äußerlich fügten; Napoleon aber überschätzte diese Fügsamkeit, und hat dies dann nach dem russischen Unglück auf erstaunliche Weise büßen müssen. Von diesem russischen Kriege wußte er, daß er ihm nicht entgehen werde. „Der Krieg mit Rußland wird unvermeidlich sein und muß kommen aus Gründen, die an und für sich vorhanden sind", sagt er 1810 zu Metternich. Alle Welt riet ihm ab, den Krieg zu unternehmen; auch hatte er zuerst den Plan gefaßt, nur bis Smolensk vorzudringen und den

übrigen Feldzug aufzuschieben; aber er wurde, wie Metternich berichtet, diesem Plane untreu; aus Ungeduld erlitt er sodann im Jahre 1812 die bekannte Züchtigung.

Metternich sah Napoleon später wieder in Dresden, als er mit den Deutschen gekämpft hatte, die Schlachten von Lützen, Groß-Görschen und Bautzen gewann und übermütig wurde. Die Einsichtigen wußten, daß es mit ihm zu Ende ging; der Kaiser selbst aber bäumte sich gegen diese Einsicht auf. Da damals alles auf die Oesterreicher ankam, so wünschte Napoleon während des Waffenstillstandes Metternich zu sehen, und dieser kam zu ihm nach Dresden am 26. Brachmonat 1813, nachdem er früher Alexander besucht hatte; da kam es dann zu der berühmten neunstündigen Konferenz. Von allen Sterblichen des Auslandes hat keiner den Imperator so oft gesehen und so nüchtern beobachtet als Metternich.

Napoleon glaubte damals, den Oesterreicher unbedingt übertäuben zu können: er erklärte gleich: „Ich trete keinen Zoll breit Gebiet ab." Oesterreichs Forderung lautete dahin, er solle Preußen wieder rekonstruieren. „Das will ich nicht! Ich bin nicht wie die legitimen Fürsten: so einer kann, wenn er zwanzig Schlachten verloren hat, wieder in seine Hauptstadt einziehen; das kann ich nicht. Ich bin ein Sohn des Glücks!" Er ließ die Lehre nicht gelten, die Metternich ihn aus seinem Schicksal ziehen hieß. Das Unglück in Rußland sei nur durch die Kälte erfolgt. Man weiß zwar, daß er von Moskau aus schon bei gutem Wetter den Rückzug antreten mußte; allein er wollte sich blenden.

Weiter bemerkte er, die Koalition der Mächte erzürne ihn nicht: „Ihr Oesterreicher, auf Wiedersehen in Wien!" Das sollte den Gegner verblüffen; allein er kam an den Unrechten. Dann rühmte er, daß er eine neue, glänzende Armee besitze, die ihm zum Sieg verhelfen werde. Metternich antwortete darauf: „Es sind ja ganz neu ausgehobene, blutjunge Leute darunter und diese gehen verloren." Jetzt wird Napoleon wütend; er wirft den Hut zu Boden: „Sie sind kein Soldat und wissen nicht, wie einem Soldaten zu Mute ist. Ich bin im Lager aufgewachsen; ich kümmere mich einen Pfifferling um das Leben einer Million Menschen!" Metternich ergriff mit der Hand fest die Fensterkonsole und erwiderte: „Sire, warum haben Sie mich ausersehen, um mir das hier unter vier Augen zu sagen? Oeffnen wir die Fenster, damit es ganz Frankreich höre!" Napoleon: „Die Franzosen haben sich nicht zu beklagen. In Rußland sind nur 30,000 Franzosen zu Grunde gegangen; ich

habe am meisten Deutsche und Polen geopfert.“ Metternich: „Sire, Sie vergessen, daß Sie mit einem Deutschen reden.“ — Jetzt kam Napoleon wieder auf sein Verhältnis zu Franz und auf seine Ehe mit Marie Louise zu reden: „Das war ein törichter Streich von mir; ich bereue ihn.“ Metternich: „Ja, Sire, Napoleon der Eroberer hat einen Fehler begangen; alle Welt hielt die Ehe für ein Symbol des Friedens; in dieser Erwartung wurde sie leider getäuscht.“ — Als alles nicht verfing bei dem österreichischen Staatsmann, nahm Napoleon eine gütige Miene an, klopfte seinem Widerpart auf die Schulter und sprach: „Sie erklären mir nicht den Krieg!“ — Metternich: „Sire, Sie sind verloren! Mir ahnte dies, als ich herkam, aber ich nehme die Gewißheit davon mit, indem ich gehe!“

ÜBER DAS WISSENSCHAFTLICHE VERDIENST DER GRIECHEN

REDE AN DER JAHRESFEIER DER UNIVERSITÄT 10. NOVEMBER 1881.

Bei der Jahresfeier einer Universität gedenkt man besonders gerne derer, welche vor uns gelernt, geforscht und zuerst die Pfade der Wissenschaft gebahnt haben, die jetzt in tausendfacher Verschlingung durch die geisterfüllte Welt weiter und weiter führen. Der kräftige Forscher und Denker, unser Rector magnificus, an dessen Stelle ich heute zu Ihnen zu reden habe, weil er uns entzogen worden ist, auch er würde vielleicht aus der Vorgeschichte seiner Wissenschaft uns Köstliches mitgeteilt haben von derjenigen Art, welche zu weitem Nachdenken auffordert. Gestatten Sie mir, ein anderes, nicht ganz unbestrittenes Kapitel aus der Geschichte des Wissens in kurzen Umrissen zu behandeln: das wissenschaftliche Verdienst der Griechen. Ich hätte nicht das Recht, von den wissenschaftlichen Verdiensten der Griechen zu reden, weil dies einen Anspruch in sich schlösse, welcher ferne von mir ist: die Bekanntschaft mit dem Inhalt aller einzelnen Wissenschaften. Wohl aber möchte es erlaubt sein, diejenige spezifische Kraft, welche hier die Trägerin des Wissens war, in ihren allgemeinen Schicksalen, ihren Fördernissen und Beschränkungen zu betrachten.

Gewiß sind nicht die Griechen dasjenige Volk gewesen, bei welchem zuerst Wissen entstanden und gesammelt worden ist. Jedenfalls wird hier der vordere Orient den großen zeitlichen Vorsprung gehabt haben vor allen Völkern, mindestens des ganzen seitherigen Westens. Aegypter und Babylonier besaßen alte, vielseitig durchgebildete Kulturen und mächtige Staaten, welche die Zwecke dieser Kulturen zu den ihrigen machten, und hochausgestattete Priesterkasten, welchen das eigentliche Wissen oblag — alles große Zeiträume, wenigstens viele Jahrhunderte hindurch umwogt von einer ungeheuren und bisweilen lüsternen Barbarenwelt. Der nächste neuere und noch immer uralte Schößling war Phönicien, und von hier aus ging dann ägyptische und babylonische Tradition auch auf die frühsten Griechen über.

Aber die unwissende Jugend dieses Volkes sollte noch sehr lange Zeiten vor sich haben. Griechenland war ja gar nie Ein Staat, und eine

Kaste der Wissenden hat sich hier schon deshalb gar nie gebildet. Frei und eigenwillig baut sich dies Volk seine Welt von Anschauung und nimmt von den Kulturformen des Orients und von seinen Bedürfnissen nur ganz allmählich an, was ihm dient und was es mit seiner sehr starken Eigentümlichkeit verschmelzen kann. In ungebrochener Naivität lebt es diejenigen Zeiten durch, welche ihm später als sein Heroenalter erschienen sind.

Aber auch als mit der dorischen Wanderung diese Zeiten vorüber waren, war noch lange keine Wissenschaft möglich. Die Dinge von der sogenannten Machtfrage aus betrachtet entdecken wir einen übermächtigen direkten Feind, der vielleicht die Wissenschaft und ihr Entstehen viele Jahrhunderte verzögerte: den griechischen Mythus, d. h. die Verherrlichung eben jenes Zeitalters von Göttern und Helden.

Priesterkasten, wie in Aegypten und Indien und Persien, schaffen Theologien, welche den Mythus vereinfachen und disziplinieren. Bei den Griechen wie bei den Germanen fehlte eine solche Kaste völlig, und der Mythus konnte einen schrankenlosen Reichtum entwickeln, d. h. die Volksphantasie konnte sich dabei völlig gehen lassen und hat dieses Glück auf das reichlichste und kräftigste genossen.

Der Mythus war ein um so stärkerer Feind der Wissenschaft, als er selber eine Urgestalt und ein Lebenskonkurrent derselben war: er enthielt nämlich nicht nur die Religion in sich, sondern auch die Naturkunde, die Weltkunde, die Geschichte, alles in höchst volkstümlicher Symbolik, und seine Form war Poesie.

Die mythische Welt schwebte über den damaligen Griechen wie eine noch ganz nahe herrliche Erscheinung; Familien und ganze Stämme leiteten ihren Ursprung noch von den Göttern her; Sitten und Gebräuche beriefen sich wegen ihres Ursprungs auf die mythische Zeit. Man nennt dies Volk „klassisch"; wenn aber Romantik darin besteht, daß alle Anschauungen und Gedanken sich auf eine glänzend ausgemalte Vorzeit zurückbeziehen, so haben die Griechen eine kolossale Romantik genossen, wie vielleicht kein anderes Volk auf Erden. Eine unvergängliche Poesie, von den alten Sängern bis auf die chorische Lyrik, und die größten Tragiker, dann auch eine bildende Kunst, die seither nicht wieder erreicht worden, widmeten sich weit überwiegend dieser Gestaltenwelt. Wenn die Griechen so fest am Mythus hingen, so geschah dies, weil sie ahnten, daß sie in ihm ihre Jugend verteidigten. Seine räumliche Ausbreitung geht so weit es Hellenen gab, in alle Kolonien;

— die zeitliche: er hat hernach weitergelebt neben der Wissenschaft bis ans Ende der antiken Zeit, er hat sich in Naturkunde und Geschichte beharrlich immer wieder eingedrängt und ist selber zur Wissenschaft geworden, er hat sein Dasein gewaltsam verlängert in Gestalt gelehrter Mythensammlung und Mythenvergleichung. Strabo und andere ermitteln nicht, was wirklich in der Urzeit geschehen, sondern welches die reinste, des Vorzuges würdigste Aussage des Mythus sei.

Als aber im V. Jahrhundert vor Christus, dem der großen geistigen und politischen Entscheidungen, der Bruch der Denkenden mit dem Mythus eingetreten war und die Wissenschaft begann, traf dieselbe sofort auf eine neue Konkurrenz, welche den Mythus zeitlich genau ablöste; ja dieselben Männer, welche den Mythus und selbst das Dasein der Götter bekämpften und einzelne Zweige der Wissenschaft (Weltkunde, Staatskunde, Geschichte der πόλεις, Altertümer, Länderkunde, Dichtererklärung, Haus- und Staatsverwaltung) neu schufen, die Sophisten (die man ja nicht bloß nach ihrem Konkurrenten Plato beurteilen darf), waren auch die Hauptrepräsentanten dieses neuen Feindes der Wissenschaft.

Es war die Redekunst, längst praktisch vorhanden, jetzt plötzlich ein Gegenstand methodischer Lehre und in der Praxis eine Sache auf Tod und Leben, weil in den nunmehrigen Demokratien die Rede vor Volksversammlung und Volksgericht die Schicksale entschied; — außerdem aber im ganzen übrigen griechischen Leben mit dem größten Eifer als etwas Selbstverständliches akzeptiert und gepflegt — und als System bis zu einem solchen Grade verfeinert und vervollkommnet, daß die heutige Praxis kaum ein Hundertstel von den Vorschriften und Ratschlägen der griechischen und griechisch-römischen Rhetorik mit Bewußtsein anwendet.

Wohl ist die Redekunst ohne geistige Ausbildung und mancherlei Wissen nicht denkbar und hat mit der Gelehrsamkeit manche Berührung — es existiert kein willentlicher Antagonismus —; und der Störung und Aufregung konnte sich so ziemlich entziehen, wer kein Politiker sein wollte. Aber die Rhetorik war nun einmal eine Macht geworden von einziger Art, dergleichen kein Volk bisher gekannt hatte, und töricht wäre es, wenn wir Späte die Sache oder gar die Nation deshalb bedauern wollten, während die Griechen eine Bestimmung ihres Geistes darin fanden. Aber der Verlust (im Sinne der Forschung gesprochen) ist unleugbar, wenn man erwägt, welche Quote jedes griechischen Forscher-

lebens und seiner Kräfte mit der Redekunst muß dahingegangen sein, wenn man sieht, wie selbst Aristoteles einen Teil seines kostbaren Lebens darauf wandte, wenn man das noch jetzt vorhandene gewaltige Depositum kennen lernt und dann erfährt, daß dies nur arme Reste sind von hunderten von τέχναι, προγυμνάσματα und ästhetischen Auseinandersetzungen etc. bis auf die Byzantiner herab.

Am griechischen Staat aber, an der πόλις hatte die Wissenschaft keine Stütze, sondern eher eine Feindin. Eine wissende Kaste gab es hier nie, auch nicht von den Urzeiten an. Der Wille der πόλις ging nicht nach der Seite der Gelehrsamkeit; sie nimmt vor allem den Bürger für ihre Zwecke in Anspruch, und da hing dessen Wert eher an allem als an seinem Wissen. Eine hohe nationale Anlage brachte freilich Denker, Dichter, Künstler empor, die πόλις aber tötete sie dann hie und da oder setzte sie gefangen (Phidias) oder verscheuchte sie. Nichts aber lag ihr ferner als wissenschaftliche Anstalten; sie überließ schon den gewöhnlichen Jugendunterricht rein dem Privatleben, der Sitte. Die Demokratie war ganz besonders den Naturforschern gefährlich, und wer die Himmelskörper, die man für von Göttern belebt oder direkt für göttliche Wesen hielt, astronomisch oder die Welt überhaupt als ein System von Kräften erklärte, konnte einem Asebieprozeß und der Todesstrafe verfallen. Bei einer sehr geringen Meinung von den Göttern, bei permanenter Verhöhnung derselben in der sicilischen und in der alten und mittleren attischen Komödie duldete man doch keine Leugnung derselben; der Glaube der leicht aufzuhetzenden Massen reichte grade weit genug, um die Rancune der Götter zu fürchten und es „sicherer" zu finden, daß ein Leugner der Göttlichkeit von Sonne und Mond getötet werde.

Vom IV. Jahrhundert an gingen die meisten Denker der πόλις nach Kräften aus dem Wege, und die Cyniker machten sich ein Vergnügen daraus, ihrer offen zu spotten; aber die verkommende Demokratie fing dann etwa mit einem Forscher Händel an, weil derselbe, statt sich von ihr brandschatzen zu lassen, sein Vermögen an seine Bildung, an Reisen und Sammlungen ausgegeben hatte. — So die Abderiten mit Demokrit, worauf er ihnen seinen großen Diakosmos und seine Schrift über die Dinge im Hades vorlas und ihnen sagte: mit solchen Forschungen habe er seine Habe ausgegeben. Sie ließen ihn dann wenigstens in Ruhe und hingen ihm nicht aus Rache noch einen Prozeß an.

Unter solchen Gefahren, zwischen solchen Gegnern bildete sich die griechische Wissenschaft. Wenn nicht eine höhere Bestimmung und

eine mächtige innere Notwendigkeit, ein Beruf darüber gewaltet hätte, so wäre nichts daraus geworden.

Die Anlage der Griechen ist es überhaupt, daß sie Teile und Ganzes, Besonderes und Allgemeines zu erkennen und zu benennen vermögen, und dabei wird nicht unterwegs das Wort, während es noch halb Symbol und noch nicht Begriff ist, gleich geheiligt und in seiner Versteinerung angebetet; ihre Gedankenwelt bleibt eine bewegte.

Das Entscheidende ist nicht dieser oder jener Grad von Erkenntnis, welcher erreicht wird, sondern die Fähigkeit zu jeder Erkenntnis.

Hieher gehört die griechische Sprache als Organ des Denkens überhaupt, der Philosophie und der Wissenschaft, in Parallele mit den orientalischen Sprachen. Sie scheint schon von Anfang an Poesie, Philosophie, Redekunst und Wissenschaft virtuell in sich zu besitzen.

Es erhebt sich in der Mitte des griechischen Geisteslebens die Philosophie, getragen von einer ganz abnormen spekulativen Begabung der Nation, eine ganz gewaltige Macht, mag sie auch das Höchste nicht erreicht, das große Thema von Freiheit und Notwendigkeit kaum berührt haben (wie denn das, was Aristoteles, Größere Ethik, Kap.9, darüber vorbringt, sehr ungenügend ist). Nun wird hier ähnlich wie bei der Redekunst die Frage erlaubt sein: ob nicht die Philosophie als Beschäftigung eine Konkurrentin der Forschung gewesen sei? Ob sie nicht zu hochmütig verfahren sei, als sie, nach ihrer Gewohnheit, den Wissenschaften ihr Fachwerk vorschrieb? Sie hat derselben aber doch weit mehr genützt als geschadet.

Und die allgemeine freie Bewegung des Gedankens, welche die Philosophie errang, kam auch jeglicher Forschung zugute: z. B. die Kritik der Sinneswahrnehmungen seit Heraklit, die Idee einer beständigen Bewegung und Entwicklung (πάντα ῥεῖ) bei ihm. Nicht nur das Denken, auch das Wissen hier war unpriesterlich, laienhaft.

Die Vielheit, das wetteifernde Nebeneinander der Schulen hinderte die Tyrannei einer einzelnen philosophischen Sekte, welche auch die Forschung hätte einseitig machen oder eingrenzen können.

Und endlich entwickelte die Philosophie auch im äußern Leben die freie Persönlichkeit, welche auch den Forscher ziert. Nie mehr in der ganzen Geschichte hat sich die freie Beschäftigung mit geistigen Dingen, amtlos, ohne obligatorische Berührung mit Staat und Religion, ohne offizielle Schule, ein solches Ansehen von Macht geben können; sie wäre, abgesehen von ihrem Inhalt, schon ipso facto welthistorisch durch dies

bloße Auftreten, mit lauter unmittelbarem persönlichem Wirken, bei Lebzeiten fast gar nicht durch Bücher. Damals war sie von doppelt hohem Werte: weil sie dem Menschen ein inneres Glück darbot, das von dem zerrütteten Staat unabhängig war — und weil sie den Menschen auch im Leben an Freiheit durch Entbehrung und Einfachheit gewöhnte; dazu die Leichtigkeit des Lebens im Süden; und weil sie nicht bloß den Philosophen, sondern unter Umständen auch den Forscher dazu erzog, eine Persönlichkeit und nicht ein bloßer Schriftsteller zu sein. (1)

Hiemit kommen wir von den Philosophen überhaupt (soweit die Trennung möglich ist) auf die Forscher, sowohl für die Naturwissenschaften als für die Kunde des Vergangenen, der Ferne, der Welt im weitesten Umfange, Staatswesen, Kultur und anderes.

Den Griechen gegenüber sind unsere Forderungen endlos und, zumal in neuerer Zeit, Undank und Tadel gleich bereit, wo sie nicht geradezu alles und das Höchste geleistet haben, während man andere Völker unangefochten läßt, weil man weiß, daß bei ihnen doch nichts zu holen gewesen wäre. Wir sollten uns, wenn wir optisch richtig verfahren wollen, überhaupt wundern, daß bei den Griechen neben Mythus, Redekunst und philosophischer Spekulation noch so viele Zeit und Kraft für die eigentliche Forschung übrig blieb. Sie hätten uns zum Beispiel nur ihre Poesie oder nur ihre bildende Kunst hinterlassen können, und wir müßten schon leidlich zufrieden sein.

Die Opfer waren sehr groß; denn der griechische Gelehrte war durchaus auf höchste, dauernde Anstrengung angewiesen und bedurfte der Resignation gegen Armut, Exil und andere Schicksalsschläge wie der Philosoph; Demokrit gab sein Vermögen aus, und Anaxagoras ließ das seine im Stich *ὑπ ἐνθουσιασμοῦ καὶ μεγαλοφροσύνης.*

Die Forschung war meist ohne Verbindung mit jeglichem Erwerb, nur freie Schule, so privatim als möglich; alles war auf freie Teilnahme angewiesen und fast zufällig; sie war ohne Stellen und ohne Honorare und Verlagsrechte.

Die Schwierigkeit und das subjektive Verdienst der Wissenschaft waren daher von dieser Seite enorm. Es bedurfte einer mächtigen innern moralischen Kraft. Und im IV. Jahrhundert war es in der Tat die höchste Zeit, daß durch Alexander und die Diadochen Centra des geistigen Lebens und gesicherte Positionen für die Forschung entstanden außerhalb des verlotterten Griechenlands, und daß die Last der bleibenden Deposita, des Büchersammelns dem Einzelnen erleichtert, ja ab-

genommen wurde.(2) Bisher hatte jeder Forscher selber sammeln müssen, Bücher sowohl als Kunden (von ihren Schriften ist vieles wohl nur Kopie oder Exzerpt nach andern, wie überall vor dem Bücherdruck); er hatte namentlich reisen müssen (während man nirgends im vorrömischen historischen Hellas von reisenden Aegyptern oder Babyloniern hört), sowohl um selber die Dinge der Welt und die Kunden darüber zu sammeln, als um Wissende aufzusuchen — und dazwischen lehrte er auch wohl, wo er sich befand. Freilich die Welt ist dem Weisen eine Fremde überhaupt, das Leben eine Herberge, der Leib selbst ein Kerker. Xenophanes sagt, seit 67 Jahren irre er unstet im hellenischen Land umher und dies Wanderleben habe er im 25. Jahr angetreten (er sagte es also im 92. Jahr). Andere aber reisten auch schon früh im Barbarenland und gewiß besonders nach Aegypten. So ganz wohl schon Pythagoras. Besonders ist auf Demokrit hinzuweisen, der gesagt hat: von meinen Zeitgenossen habe ich die meisten Länder durchirrt, das Entlegenste durchforscht, die meisten Klimata und Gegenden kennen gelernt und die meisten unterrichteten Männer gehört, und in der Zusammenstellung von Linien samt Beweis (er meint offenbar Geometrie) hat mich niemand übertroffen, auch nicht die sogenannten Harpedonapten in Aegypten, bei denen ich 5 Jahre in der Fremde gewesen bin. Er ist der große Gelehrte, der Polyhistor, der wahre Vorgänger des Aristoteles.

Es ist hier auch auf die Reisen Platos, des Eudoxos von Knidos und anderer hinzuweisen.

Wahrscheinlich lernten die Forscher wie die Philosophen auf ihren Reisen freilich weniger die echten Landeseingeborenen als die angesiedelten Hellenen und die Halbschlächtigen, die Leute der hellenisch-barbarischen Mischrassen kennen; besonders in Aegypten kam man wohl sehr schwer an den eigentlichen Wissenden, nämlich den Priester, und Plato mag in Aegypten besonders mit Juden umgegangen sein. Aber sie lernten, was kein anderes Volk hätte lernen können, weil sie allein lernen wollten und nicht die verachtungsvolle Ignoranz des Orientalen und seine Rassenscheu hatten.

Dann war der Betrieb ihrer Wissenschaft rein individuell; die Ueberlieferung ging von einem zufällig vorhandenen Lehrer oder Autor auf zufällig vorhandene Schüler oder Leser. (Priestertümer können viel massenhafter und disziplinierter Tatsachen sammeln.)

Es fehlte bei den Griechen nicht nur einstweilen dasjenige bleibende Depositum des Wissens, das sich nur an dauernde Staatsanstalten

anschließen kann, sondern auch der gleichartige Ausbau des Wissens und die gleichartige Transmission samt ihrer jetzigen Ubiquität, welche alle zivilisierten Länder umfaßt und nur beim Bücherdruck möglich ist.

Wahrscheinlich gab es viele sogenannte vergebliche Arbeit, indem vieles viele Male von Verschiedenen, mit jedesmal neuer Anstrengung, entdeckt wurde — sie wußten nicht von einander — das heißt, es gab, im Vergleiche mit jetzt, ebensoviele Inspirierte und Glückliche mehr.

Der Hauptmangel aber war, daß das Große nicht entschieden durchdrang, daß die größten Entdeckungen bald wieder verschüttet und vergessen werden konnten und daß außer dem Mythus, welcher Natur und Geschichte permanent umwogte, auch der ganz ordinäre Wahn sich behauptete. Dies hing nicht an einem Fehler des griechischen Intellektes als solchen, sondern an Umständen, unter welchen auch bei den neuern Völkern das gleiche Uebel sich eingestellt haben würde. Und vielleicht würde selbst das bloße Dasein des Bücherdrucks diese Umstände nicht aufwiegen.

Es war dies die Indifferenz der Polis, welche absolut nicht Schule hielt und dies auch keiner Korporation gestattet haben würde und keinen Bürger nötigte, die Resultate des höheren Wissens oder auch nur eine bestimmte Quote von Einzeltatsachen daraus offiziell in sich aufzunehmen, — und am allerwenigsten sich hierüber bei Schulkindern und Aemterkandidaten durch Examina vergewisserte. Der Konnex zwischen Schule halten, Examen halten, Beamte anstellen fehlte vollständig. (3) Aemter galten als etwas Hohes, aber Anstellungen als etwas Banausisches; keinem Staat aber fiel es vollends ein, die letzteren mit einem System von Examinibus zu verknüpfen. Die Beamtencarriere existierte nicht; alle wesentlichen Verrichtungen im Staat waren wandelbar; diejenigen Verrichtungen aber, welche dauernde Tätigkeit verlangten, wie Zölle und dergleichen, waren verachtet.

Hieran änderte auch die Diadochenzeit nicht das Mindeste. Das Museion von Alexandrien war keine Lehranstalt und vollends keine Examinationsbehörde; was zunahm, war nur die sehr mäßige Sicherung des Wissens, soweit sie durch Aufbewahrung zu erreichen ist; aber von einer allgemeinen Verpflichtung zu irgend einem Wissen war so wenig die Rede als vorher.

Um so höher ist der Opfersinn der wirklichen Forscher anzuschlagen, ihre Unabhängigkeit und Hingebung, und vor allem ihr Genius.

Unbestritten haben in der Kunde des Weltsystems und der Naturwissenschaften die wissenden Kasten von Aegypten und Babylonien viel ältere und schon sehr vollständige Beobachtungen der Himmelskörper aufzuweisen gehabt; sie berechneten das astronomische Jahr, brachten die Mondumläufe mit den scheinbaren Sonnenumläufen in Einklang, kannten Sonnen- und Mondfinsternisse zum voraus, besaßen ein einfach geniales System von Maß und Gewicht, waren Meister in der Geometrie. In der Medizin bestand bei den Aegyptern ein uraltes, festgehaltenes System, welches jedenfalls überwiegend wahre und richtige Bestandteile enthielt und durch die Sitte der Einbalsamierung der Leichen den Vorsprung der anatomischen Kenntnis vor allen alten Völkern voraus hatte. Die Uebergänge zwischen Wissenschaft und Technik waren ihnen vertraut: die Chemie, Metallbereitung, Farben und anderes, die Bewältigung der größten mechanischen und konstruktiven Aufgaben. Gewiß haben die Griechen mittelbar und unmittelbar von diesen so viel ältern und in gewissem Sinne so viel vollständigeren Kulturen das Entscheidende überkommen oder gelernt. Sie müssen sich nachsagen lassen, sie hätten nicht einmal recht gelernt, und ihre Jahresberechnung, ihr Kalenderwesen sei unvollkommener gewesen nicht nur als das dieser Völker, sondern sogar als das der mexikanischen Tolteken. (4)

Allein wir müssen erst vernehmen, ob irgend ein ägyptischer Papyrus oder ein assyrischer Toncylinder Lehren enthält wie folgende: die des Anaximander: die Erde sei eine in der Mitte des ἄπειρον schwebende Kugel; die des Anaximenes: die Gestirne bewegten sich nicht (wie eine Decke) über der Erde, sondern um die Erde; die des Diogenes von Apollonia: es gebe endlose Welten, von der Luft erzeugt durch Verdichtung und Verdünnung; die des Pythagoras oder seiner Schule spätestens im V. Jahrhundert: die ganze Welt sei ein κόσμος, jeder Fixstern wohl eine Welt für sich. Dann die Entdeckung, welche alles aus den Angeln hebt — groß schon in ihren metaphysischen Konsequenzen, — die „Entdeckung" als solche, die größte, welche das Menschengeschlecht je gemacht und gegen allen Augenschein durchgesetzt hat: daß die Erdkugel nicht die Mitte der Welt einnehme, sondern wie andere Himmelskörper (von welchen sie bei weitem nicht der vornehmste sei) einen Zentralkörper umkreise. Freilich vollendeten die Pythagoreer die Entdeckung noch nicht; (5) in die Mitte setzten sie nicht die Sonne, sondern ein Zentralfeuer, welches die bewohnte Erdhälfte nicht sah, weil eine Drehung der Erde um ihre eigene Axe noch fehlte; aber Sonne und

Mond sahen das Zentralfeuer. Spätestens das IV. Jahrhundert (Heraklides Ponticus) holte auch noch diese Drehung nach, und das III. Jahrhundert (Aristarch und Seleukos) setzte bereits ins Zentrum die Sonne. (6)

Hat irgend ein anderes Volk des Altertums diese Erkenntnisse vor den Griechen gehabt? Ja? oder Nein?

Waren nicht vielleicht die wissenden Kasten von Aegypten und Babylonien, die des griechischen Agons entbehrten, im Stillstand gewesen, nachdem sie früher die erstaunlichen Grundlagen gelegt? Hatte das Wissen der Orientalen nicht überhaupt innerliche Grenzen? War ihnen Teilnahme für alles erlaubt? Zogen sie die Konsequenzen? Bedurfte es nicht vielleicht der Griechen, das heißt des freien Geistes, um jene Ahnungen und Entdeckungen ans Licht zu bringen?

Freilich blieben dieselben in der Minorität und konnten wieder verdunkelt werden kraft jenes Umstandes, daß keine außerhalb der Wissenschaft liegende Macht existierte, welche willentlich das einmal errungene Wissen verbreitet hätte. Entscheidend war, daß schon Aristoteles hier zur Reaktion gehörte und ungefähr dasjenige System aufrecht hielt, welches später das ptolemäische hieß: die konzentrischen, sich drehenden Hohlkugeln, auf deren äußerster die Fixsterne befestigt sind, wie die Planeten und die Sonne auf ähnlichen nähern sich bewegen; die Erde steht im Zentrum still; die Reibung beim Drehen der Hohlkugeln verursacht Licht und Wärme etc.

Und nicht bloß das Volk, sondern auch viele Gebildete blieben bis in die späteste antike Zeit beim ungefähren Augenschein und hielten die Erde für eine Scheibe — es war keine „Schande" dies zu glauben —, sogar für eine oblonge Fläche, — obwohl Eratosthenes unter dem dritten Ptolemäer die erste Gradmessung unternommen und danach den Erdumfang leidlich richtig, nur $^1/_7$ zu hoch (Ptolemäus später $^1/_6$ zu niedrig) berechnet hatte.

Dem Copernicus aber genügten dann mitten im Strom der aristotelisch-ptolemäischen Lehren die wenigen, nur als Kuriosität miterwähnten pythagoreischen Ahnungen, um ihm den Mut zu seinem System zu verleihen.

Und nun Aristoteles. Die Klagen über ihn betreffen seinen Hang ins Breite zu gehen, seine Ungleichheit in der Empirie: bald liebt er die emsigste Einzelforschung und tausendfaches Experiment, bald will er aus bloßen Begriffen das einzelne Wesen der Dinge ermitteln; er jagt Probleme auf und löst sie nicht (7), wobei aber zu unter-

scheiden wäre, welche seiner Schriften abgeschlossene Werke, welche bloß nachgeschriebene Hefte und welche bloß Collectaneen sind, wie zum Beispiel die *Προβλήματα*, lauter Beobachtungen aus allen möglichen Gebieten mit über tausend Fragen und offenbar provisorischen Antworten, wie er sie für sich hinschreibt, oft flüchtig und wunderlich, dann aber scharfsinnig und geistvoll. Eine andere Schrift dieser provisorischen Art ist *περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων*, später von andern beliebig vermehrt, lauter Naturtatsachen aus der Ferne, wobei es nicht Aristoteles' Schuld war, daß die Erzähler oder deren zehnte und zwanzigste Gewährsmänner Mythisch-Gesinnte oder Lügner waren. Er nahm sich die Sache ad notam, um sie einst zu untersuchen. Es hätte übrigens eine ganze Reihe von Lebensläufen bedurft, um alle Wissenschaft so weit durchzuarbeiten, wie es zum Beispiel ein Teil seiner zoologischen Schriften sind.

Die Größe des Aristoteles aber liegt darin: Er ist der Vater der Logik; durch ihn wurde es möglich, den ganzen Mechanismus des Denkens von dem Gedachten abgelöst anzuschauen. Aristoteles beginnt überall mit der Erforschung von Tatsachen; später folgt dann sein abschließendes Wissen und Denken. Vor Plato hat er voraus die Rhetorik, ferner alles Historische und Philologische. Seine bedeutende Bibliothek ist eine der frühesten. Er kennt und behandelt öfter die Leistungen seiner Vorgänger; seine Poetik zeigt große Kenntnis der Geschichte der Poesie. Er schuf die erste theoretische Betrachtung der Dichtkunst. Seine Rhetorik ist ein Muster wissenschaftlicher Methode; seine Geschichte aller Theorien der Redekunst, *συναγωγὴ τεχνῶν*, ist verloren gegangen. Die Geschichte der ihm vorangegangenen philosophischen Systeme verdankt man vorherrschend ihm und seiner Polemik dagegen. Enorm sind seine politisch-historischen Kenntnisse; verloren sind seine *πολιτεῖαι*, aber erhalten ist seine Politik, die frühste vorhandene Staatslehre, (indem er sich nicht begnügte, eine Utopie aufzustellen). Und wenn er im Weltbau die höchsten schon vorhandenen Resultate verkennt und in der Metaphysik Zweifelhaftes leistet, so ist er dafür der Schöpfer der Zoologie, der vergleichenden Anatomie und der wissenschaftlichen Botanik, — il maestro di color che sanno.

Freilich auch gegenüber von seinen Errungenschaften erhebt sich wieder bergeshoch der siegreiche Irrtum; zum Beispiel zur Kaiserzeit kann gegenüber den zoologischen Schriften des Aristoteles ein Buch entstehen wie Aelian *περὶ ζώων*, in welchem hie und da die mythische Anschauung, sonst aber überall der dickste Volksaberglaube die stärksten

Wellen schlägt. Dazu noch die Dickgläubigkeit des Pausanias — sein vermeintliches Justemilieu. Wir Modernen verwundern uns über die Leichtgläubigkeit der Griechen in allem, was außerhalb des innern Lebens des Menschen und des alltäglichsten Wahrnehmungskreises lag, über die kritiklose Leichtigkeit, womit sie sich in irgend einen von jemandem behaupteten Tatbestand fügten, über ihren mangelhaften Begriff von dem, was im Bereich und Willen der Natur liegen kann. Dies alles aber wäre bei uns trotz allem Bücherdruck annähernd ebenso, wenn nicht der Staat durch seine Schulen jedes Grades ein gesetzliches Maß von Kenntnissen oben hielte, und die größten heutigen Resultate könnten wiederum vereinzelt und vergessen bleiben (wobei dem Wissen doch auch die jetzige Industrie und Technik zu Hilfe kommt). Dabei soll nicht geleugnet werden eine besondere Lust des Griechen am Fabelhaften, für Nähe und Ferne, Altes und Neues, die durch den fortlebenden Mythus immer neu gespeist wurde. Diese Fabelliebe wogt wie ein Meer immer wieder über das Wissen her. Es machte ihnen Vergnügen zu glauben, daß noch Kentauren und bocksfüßige Pane und Tritonen irgendwo angetroffen würden. Sie logen gerne, nahmen einander aber auch die Lügen gutwillig ab ohne aufzubrausen.

Wir übergehen die Medizin und Hippokrates und wenden uns zur Geschichte und Völkerkunde.

Hier ist die Inferiorität des alten Orients mit Händen zu greifen, so dürftig auch unsere Kunde ist.

Die Inder sind überhaupt geschichtslos, und mit Willen, hat doch die ganze äußere Welt Platz in einer einzigen Falte von Brahmas Mantel.

Aegypter und Assyrer haben ihre Regentenchronik und ihre offiziellen Aktenstücke, wobei das eigene Volk wesentlich als Sache oder Werkzeug, das ganze Ausland aber nur als Objekt von Gier und Rache, als Beute figuriert. Ob sie wohl daneben Statistiken ihres eigenen Gebietes hatten? Die sonstige assyrische Literatur ist weit überwiegend grammatisch, betrifft die Deutung von Sprache zu Sprache, mit geringen Resten von historischer, mythologischer, geographischer und statistischer Art — abgesehen von der Astronomie.

Wenn Plato im Timäus die ägyptischen Priester Buch führen läßt über das Treffliche und Große, was bei andern Völkern vorgekommen, so stehen dem entgegen der ägyptische Rassenhaß und Hochmut und die Reinigkeitsgesetze, welche den Aegypter unvermeidlich isolierten und des Verständnisses alles Außerägyptischen unfähig machten.

Die Perser hatten königliche Archive der Achämenidengeschichte, mit welchen es sich wird ebenso verhalten haben wie mit der Regentenchronik von Assur; daneben besaßen sie aber ein typisch verklärtes Bild ihres alten Rajanidischen Hauses im Königsbuch, wo alle Personen und Ereignisse dem Kampf der beiden Weltprinzipien untergeordnet erscheinen.

Die Juden machen es mit ihrer eigentlichen Geschichte so: sie ordnen dieselbe dem großen Gegensatz der Theokratie und ihrer Gegner unter — die Belebung ihrer Geschichte hängt an diesem Punkt —, erzählen jedoch nicht typisch-poetisch, sondern prosaisch: sie wollen das Geschehene melden; ihre Geschichte besteht aus den Akten eines Prozesses. Ueber Aegypten und Assur haben sie höchst wichtige Kunden, aber nur insofern diese ihre Invasoren waren; objektiver Geist über sich und die Fremden fehlt ihnen gänzlich. Bei den Propheten der Juden wird Jehovah auch zum Gott der Heiden, denn die ganze Welt soll ihm zukünftig dienen; aber von einem Verständnis dieser Heiden ist keine Rede.

Ob es bei den Phöniziern und Puniern ein Wissen gab? vielleicht bei erzwungenem Stillschweigen? Ihre Länderkunde mag ein arcanum imperii gewesen sein.

Diesen allen gegenüber haben nur die Griechen objektiven Geist für die ganze Welt. Was Goethe in seinen Maximen und Reflexionen auf sich selbst beziehen kann, gilt ganz besonders von den Griechen: „Panoramic ability schreibt mir ein englischer Kritiker zu, wofür ich allerschönstens zu danken habe." Solche panoramatische Augen hatten nur die Griechen und durch sie die seitherigen Kulturvölker. Sie sind die ersten, welche etwas sehen und sich dafür interessieren können, ohne es zu besitzen oder zu begehren. Sie führen die Feder für alle andern Völker; sie kennen viel vom Ausland durch ihre Kolonien. Ferner kennen und schildern sie einander unter sich, da sie aus lauter kleinen Staaten und diese wieder aus Parteien bestanden. Ihre Geschichte und Kosmographie entsteht so gesund und natürlich als möglich: ihre Basis ist die Topographie des einzelnen Ortes oder Gaues und Landes, sind Ortsmythen, lokale Antiquitäten, Erinnerungen aller Art, Verfassungsgeschichte. Von da gehen sie über zur Geographie und Historiographie der Nachbarn, der Griechen überhaupt und fremder Länder und suchen sich einen Begriff von der οἰκουμένη zu machen. Die Aegypter hatten Flurpläne und vielleicht Landkarten gehabt, die Griechen entwarfen Weltkarten.

Endlich bringen die Perserkriege, in welchen sich die Schicksale so vieler Länder verflechten, die Darstellung dieser Verflechtung hervor: Herodot, und damit ist ein Ziel gewonnen, hinter welchem man nicht mehr zurückbleiben darf.

Auch hier wurden die größten Opfer nicht gescheut: jeder mußte selber reisen, sammeln, seinen Vorrat bilden. Keine Polis stellte einen Historiker an, keine beauftragte oder unterstützte einen Reisenden, und was Müllenhoff bei Pytheas von einer Unterstützung der massaliotischen Kaufmannschaft und selbst des Staates meint, ist nichts als Vermutung und im geraden Gegensatz gegen das einzige Wort der Ueberlieferung bei Strabo: er sei ἰδιώτης ἄνθρωπος καὶ πένης gewesen. — Auch die Periplen sind reine Privatleistungen gewesen.

Die eigentümlichen Schranken und Schwierigkeiten bestehen in Folgendem: Die Historiographie wurde groß in der Darstellung des Zeitgenössischen oder noch nicht lange Vergangenen, wo sie die volle Höhe der pragmatischen Darstellung schon mit Thukydides, sogar schon mit Herodot in der Darstellung des ionischen Aufstandes, erreicht. Man kann hier fragen, ob man es mit einer Wissenschaft und nicht eher mit einem künstlerischen Vermögen zu tun habe. Dagegen ist die Forschung über das Längstvergangene, die historische Kritik im engern Sinne hier immer eine schwache Seite geblieben: die mythischen Zeiten blieben natürlich auch in den Händen des Mythus und die vermeintlich historische Auslegung, wie sie der Euhemerismus betrieb, war lächerlich oberflächlicher Rationalismus. Für die nachmythischen Zeiten aber, von der dorischen Wanderung bis ins VI. Jahrhundert, da wo nach heutigem Maßstab die Kritik hätte ansetzen müssen, war man, abgesehen von vereinzelten urkundlichen Angaben, wesentlich auf mündliche Ueberlieferung angewiesen, wenn man dieselben darzustellen strebte. Die mündliche Ueberlieferung aber bleibt, im Unterschied vom mündlichen Fortleben des Epos, nicht beim buchstäblich Genauen, sondern sie wird eine typische, das heißt sie bleibt nicht bei einer sachlich genauen Begründung des Tatbestandes, sondern sie hebt die innere Bedeutsamkeit des Ereignisses, das Charakteristische, das was einen allgemein menschlichen oder volkstümlichen Gehalt hat, hervor und läßt oft am Ende von einer großen Kette von Persönlichkeiten, Ereignissen und Umständen nichts mehr übrig als eine Anekdote. Inzwischen aber haben außerdem die Erzählenden von Mund zu Mund die Geschichte auch ergänzt, nicht nur aus sonstiger Kunde, sondern aus der

allgemeinen Natur des betreffenden Gegenstandes; sie haben ausgemalt und weitergedichtet; sie haben namentlich, was in gewissen Lebensbeziehungen vorkam, auf den berühmtesten Repräsentanten derselben gehäuft. So wimmeln denn namentlich die Lebensumstände der meisten berühmten Griechen von solchen Zügen, die bei ihresgleichen vorgekommen, aber auf sie übertragen sind — on ne prête qu'aux riches —, und die moderne Kritik hat hier oft ziemlich leichtes Spiel, solche Fiktionen aufzudecken, sie zum Beispiel als beliebig ersonnen zu erweisen im Interesse eines oft nur vermeintlichen Synchronismus oder sonst auf falsche Voraussetzungen hin. Im Lebenslauf nicht nur eines Pythagoras, sondern auch eines Euripides und Plato ist fast jeder Punkt der Ueberlieferung streitig. Im Leben des Demosthenes stehen alle äußern Umstände und zwar durch urkundliche Angaben fest; aber die typische Erzählung warf sich dann auf seine rednerische Bildungsgeschichte, und erst Schäfer hat mit kritischer Meisterhand diese Fülle von Zutaten weggeschnitten. Hierher gehört auch die Ausmalung aller Geschichten von Verschwörungen.

Und doch ist auch dies Typische, Anekdotische auf seine Weise Geschichte, nur nicht im Sinne des Einmalgeschehenen, sondern des Irgendwannvorgekommenen, und oft von so sprechender Schönheit, daß wir es nicht entbehren möchten. Was bliebe vom I. Buch des Herodot übrig, welches völlig auf mündlicher Erzählung oft aus zehnter Hand beruhen mag und deshalb auch noch lautet wie ein Epos? Wer aber diese typische Erzählungsweise der Griechen in Beziehung auf ihre Vergangenheit einmal kennt, der verzichtet in der Regel darauf, in griechischen Erzählungen aus der Vergangenheit jemals das wirklich einmal, durch einen bestimmten Menschen Geschehene buchstäblich genau zu erkunden. Der Grieche ist gleichgültig gegen das Exakte, an welchem uns alles gelegen ist.

Außerdem aber ist der alte Grieche ein Fälscher von frühe an. Bei Homer kann noch niemand schreiben; — in der spätern Weiterbildung der Trojasage ist dann gleich der erste Brief, welcher vorkommt, eine Fälschung, welche Odysseus, Diomed und Agamemnon durch einen gefangenen Phryger verüben lassen, als käme der Brief von Priamos an Palamedes, und dieser kommt damit ins Verderben. Da man massenhaft und schon frühe Weissagungen fälschte, da eine ganze heilige Literatur seit dem VI. Jahrhundert im Interesse des sogenannten orphischen Systems von einem Dutzend Autoren ersonnen und durchweg

dem alten Orpheus zugeschrieben werden konnte, wie hätte man sich gegenüber der profanen Welt scheuen sollen? Von den erhaltenen griechischen Briefen sind reichlich neun Zehntel fingiert. Gefälschte Urkunden und Geschlechtstafeln, neue Dichtungen mit den Namen der berühmtesten Sänger an der Spitze kamen häufig vor. Fürstliche Sammler wurden später mit einem Falsum über das andere betrogen.

Wer das Wahre suchte wie Thukydides, mußte erstens die Wahrheit von typischer Poesie, zweitens die Wahrheit von Fälschung auf Schritt und Tritt unterscheiden, und endlich: auch Thukydides konnte ein beharrlich eingewurzeltes falsches Faktum wie die Tötung des Hipparch als Stadtregenten, woran sich der sofortige Sturz der Tyrannis geknüpft haben sollte, nicht entwurzeln; er scheiterte gegenüber einer beliebten Stadtsage und mußte sich nachsagen lassen, er habe, weil selber mit den Pisistratiden verwandt, dem Harmodios und Aristogeiton die Ehre nicht gegönnt, die Tyrannis gestürzt zu haben.

In Betreff der Kunde der Ferne haben sich die Griechen auch durch die besten und wahrhaftesten Nachrichten nicht leicht an ihrer alten Fabelwelt irre machen und sich später recht viele neue Lügen gefallen lassen. Als der Pontus längst von griechischen Kolonien wimmelte, als längst ionische Weltkarten existierten — und Hecataei *περιόδος γῆς* — und Charon von Lampsakos seine äthiopischen, libyschen, persischen Monographien, ja einen Periplus des äußern Oceans verfaßt hatte, ließ Aeschylos im Prometheus die prachtvollste Fabelgeographie erglänzen; die alten Fabelvölker, -länder und -tiere leben beharrlich fort, und Neuere dichten dazu ihre Utopien, wie Plato seine Atlantis. Im Geist der meisten Griechen waren Geschehenes und bloß innerlich Geschautes und Gedachtes nie völlig geschieden. Daher denn auch die Erzählungen derjenigen, welche mit Alexander dem Großen und den Diadochen bis nach Indien gedrungen, mit den enormsten Lügen Erfolg fanden.

Gegenüber von diesen Schwierigkeiten erhellt nun die volle Größe derer, welche der wahren und großen Geschichtschreibung auf alle Zeiten die Bahn gebrochen und Vorbilder aufgestellt haben. Nicht um einer Dynastie, nicht um eines Tempels willen, sondern frei aus innerm Interesse an den Dingen, unter lauter Opfern hatten Geschichte und Geographie hundert Jahre hindurch sich ihr Dasein erkämpft, ohne „Regierungsunterstützung", ohne Verlegerhonorare; eine bedeutende Reihe von Forschern hatte die schriftlichen und erfragten Kunden von Hellenen und Barbaren gesammelt und nach Ländern und Orten zusammen-

gestellt; es war wesentlich Geschichte in geographischer Anordnung, verbunden mit Naturbeschreibung und Sittenschilderung.

Nun Herodot, von dem sein Landsmann Dionys von Halikarnass mit Stolz sagt: er hob die pragmatische, das heißt auf die ursächlichen Zusammenhänge gehende Darstellung ins Große und Mächtige, indem er nicht bloß einzelner Städte, einzelner Völker Geschichte schrieb, sondern viele Hergänge aus Europa und aus Asien zu einem zusammenhängenden Bilde sammelte — und zwar, wie er selbst sagt: damit nicht große und wunderbare Taten der Hellenen und Barbaren ruhmlos blieben, ein Gedanke, der nie einem Barbaren kam; ihm glaubt mans gern, den ägyptischen Priestern des Plato aber nicht. Ewig bleibt die Frische des weltkundigen Reisenden, der von Autopsie und überwiegend mündlichen Mitteilungen überfließt, an Hellenen und Barbaren Freude hat, sobald er an ihnen das Konstante, das Lebendige erkennt; wo ihm das Verständnis fremder Religionen und vollends die Anschauung eines zeitlichen Entstehens, Wachsens und Aenderns der Religionen aufgeht, ist er für uns der Stifter der vergleichenden Religionsgeschichte und Dogmengeschichte. In solchen Aussagen ist er erhaben.

Und nun Thukydides: Seine Aufgabe war nach Zeit und Räumlichkeit viel enger begrenzt: Es ist der Kampf von Athen und Sparta um die Hegemonie, mit eherner Objektivität geschildert von einem Athener; überall sind Gründe, Hergang und Ergebnisse des Geschehenen in gleichmäßiger Vollständigkeit und vom höchsten Gesichtspunkt aus dargestellt. Außerdem aber sind das erste Buch und seine Einleitung von erster Bedeutung; hier wird zunächst dem Mythus völlig und in tiefstem Ernst der Abschied gegeben und dann bei der Uebersicht der frühern Entwicklung Griechenlands zum ersten Mal eine Subsumtion von Ereignissen und Phänomenen unter allgemeinere Gesamtbeobachtungen, unter Resultate versucht. Thukydides könnte hier in jedem einzelnen Punkte irren und er irrt wirklich hie und da, aber er ist mit dieser Einleitung der Vater des kulturhistorischen Urteils geworden. — Der allgemeine politische Sinn der Athener wendet sich hier mit genialer Divination auf die Machtverhältnisse der Vergangenheit.

Diese beiden Großen hatten Vorbilder aufgestellt, welchen man allermindestens nachstreben mußte. Xenophons Hellenica in ihren zwei ersten Büchern reichen noch nahe an Thukydides; seine Anabasis löst in vollendeter Objektivität die Aufgabe, ein Hellenenheer unter Barbaren als lebendes Gesamtwesen zu schildern, und wenn von den fol-

genden Geschichtschreibern bis auf Polyb kein einziger in seiner alten Form erhalten ist, so lernt man doch wenigstens aus ihren spätern Umarbeitern wie Diodor von Sizilien, was für herrliche Quellen dieselben vor sich hatten. Sizilien hat seine ganze schmerzensvolle Geschichte seit dem V. Jahrhundert gerettet. Aus den Literarhistorikern aber sieht man, welchen gewaltigen Umfang die historische und kosmographische Literatur gewonnen hatte.

Wer hieß jene Historiker, ihr Leben an ihre Aufgaben zu setzen? Mit Ausnahme derjenigen, welche später für diadochische Fürstenhäuser schrieben, wird kein anderes Motiv zu nennen sein als der innere Drang, sowohl die Vergangenheit als vorzüglich Zeitgeschichte zu erzählen, und das Bewußtsein des Genius, dies würdig und künstlerisch zu können.

Die ganze griechische Wissenschaft ist längst in die neuere Wissenschaft aufgenommen und übergegangen; ihre Entdeckungen sind berichtigt, vermehrt, überboten worden, und mit Ausnahme der Geschichte braucht man nicht mehr den Stoff des Wissens von den Griechen zu lernen, wie die Renaissance es mußte. Aber die Originalen unter ihnen bleiben nicht bloß eine große Erinnerung in der Geschichte der Entwicklung des Geistes, sondern sie gewähren beim Studium den erfrischenden Duft, welchen nur Blüten der Freiheit hervorbringen; ihre Gedanken, oft gewagt und einseitig, oft von sprechender Wahrheit und ergreifend in der Form, machen in hohem Grade den Eindruck der persönlichen Kraft, des Selbsterworbenhabens, der freien Teilnahme; es lautet nie, als hätte es ihnen ein anderer vorgeschrieben; es ist kein Müssen, sondern lauter Wollen. Hierin sind sie ein ewiges, ermutigendes Vorbild. Möge dasselbe auch für uns, Lehrende und Lernende, nicht verloren sein.

AUS GROSSEN KUNSTSAMMLUNGEN

16. UND 30. JANUAR 1883.

Den gewaltigen Vorrat der in den Galerien gesammelten Bilder (1) schickt sich der heutige gebildete Mensch an, kurzweg sich anzueignen, ja denselben ohne Weiteres „genießen“ zu wollen. Das was Jahrhunderte zur Reife gebraucht hat, soll beim ersten Anblick schon den Bildern rasch abgewonnen werden. Bald aber meldet sich das Gefühl, daß diese Kunstwerke der Vergangenheit auf ganz anderm Wege zu Stande gekommen sein möchten als das meiste, was jetzt geschaffen wird.

Das heutige Organ, durch welches die Kunst zu den Bevölkerungen redet, sind wesentlich und vorherrschend die großen Ausstellungen mit ihrer Art von Wetteifer; dieser legt sich auf das Gewinnende und Reizende, auf das Zierliche und Pikante, Ueberraschende und Gefühlvolle, die Illustration von Zeitideen und Zeitsympathien; den Ausstellungen zur Seite geht eine Tagespresse, in welcher die Beschauer sich Rats erholen. In Summa: der Beschauer findet das größte denkbare Entgegenkommen.

Die ganze vergangene Malerei dagegen kommt uns gar nicht entgegen; sie ist nicht für Ausstellungen, nicht um jedermann zu gewinnen, nicht begleitet von irgend einer Publizität geschaffen worden; der darin lebende Wille war schon der damaligen Zeit gegenüber ein anderer, und vollends gegenüber von uns. Kunst und Künstler waren anderer Art, und andere Kräfte als die jetzigen müssen über sie und ihr Wohlergehen verfügt haben.

Daher denn manchen aufrichtigen Beschauer in den Galerien ein Gefühl der Fremde überkommt, der Unbehaglichkeit gegenüber jenem Willen einer vergangenen Zeit. Ein solcher möge die Galerien einfach auf sich beruhen lassen. Es gibt ausgezeichnete Menschen, welchen die Kunst der Formen nichts sagt, während zum Beispiel Poesie und Musik sie auf das tiefste ergreifen. Man denke an Schiller in der Dresdener Galerie, erinnere sich, daß Lord Byron gleichgültig gegen die bildende Kunst war; ja es gibt Menschen von trefflichem Charakter und großer Intelligenz, welche für gar nichts empfänglich sind als für das unmittelbare Leben, welches sie sich und ihrer Umgebung verschönern können durch Güte und Geist.

Jeder geistige Genuß aber führt wenigstens etwas Arbeit mit sich. Und so wird man auch den Gemälden der vergangenen Zeiten irgendwie entgegenkommen müssen, wenn man sie nicht völlig übergehen will. Wer nur schnell die paar berühmtesten Bilder einer Galerie, nur die zweigestirnten bei Bädeker besieht und dann von dannen eilt, wird auch von diesen kaum einen dauernden Eindruck mit sich nehmen; einige Muße ist schon von dem Wesen des Genusses unzertrennlich, um von der Erkenntnis zu schweigen.

Da beginnt man denn zu ahnen, was eine Galerie höhern Ranges uns auferlegt: hier findet sich zusammengedrängt, was vielen der größten Meister als vielleicht einmalige höchste Inspiration ist geschenkt worden. Und geht man auf den einzelnen Meister ein, so erwacht eine Reihe von Reflexionen, welche uns zu fühlen gibt, wie unendlich ferne wir dem Manne stehen, dessen Werk so ganz in Kürze genossen werden soll. Was für Veranstaltungen der Natur und Geschichte hat es bedurft, um diesen großen primären Künstler zu bilden? Welche Heimat und Familie? Welchen Moment der Entwicklungsgeschichte seiner Stadt und Nation? Welche Fülle von innern und äußern Bedingungen hat zusammentreffen müssen? Wie viele Höchstbegabte sind unterwegs untergegangen? Wie viele sind in schlechte Kunstzeiten gefallen und haben dann mit ihrer Energie nur das Beste eines sehr zweifelhaften Stiles geschaffen, wie zum Beispiel Bernini in der Skulptur, Luca Giordano in der Malerei? Wie viele an sich für Skulptur und Malerei hoch ausgestattete Menschen der mohammedanischen Welt haben sich gar nie ausbilden und äußern dürfen? Der Islam hat genug an Bevölkerungen alter Kunstländer, wie Kleinasiens, der europäischen Türkei und anderer Gebiete in sich aufgenommen, um diese Frage zu berechtigen. Wie sehr ist es überhaupt ein Glücksfall, wenn der primäre Meister entsteht und wenn er eine ganze Reihe von primären Werken schaffen kann und nicht etwa bloß sich nach großem anfänglichem Aufschwung selber wiederholt, wenn er sich der Nachwelt als ein beständig wachsender offenbaren kann wie Rafael?

Und nun steht er uns gegenüber, aber er kommt ganz andere Wege daher, als die unserer habituellen Augen sind. Seine Werke sind erlebt, erkämpft, erlitten, und wir möchten nur mit leichter Hand Früchte pflücken. Aus welchen Tiefen haben die großen Meister das schöpfen müssen, was wir nun so oberflächlich genießen möchten! Ein großer italienischer Maler des XV. Jahrhunderts sammelt vielleicht in einem

Altarwerk das Können und Empfinden seiner ganzen Zeit, und wir sehen darin nur eine „Madonna mit Heiligen", wie so viele andere. Schon das in den Bildern großer Maler kondensiert vorhandene Studium erweckt hohes Staunen und Dankbarkeit. In ihnen lebt zunächst aufsummiert, was ihre Lehrer und entferntern Vorgänger allmählich der Natur abgewonnen, dann erst ihr eigner Erwerb. Wie unzählige Sonnenuntergänge brauchte es, bis Claude Lorrain die Abendlandschaft der Grosvenorgalery mit den römischen Ruinen schaffen konnte? Wie viele schöne einzelne Erscheinung bei Rafael, wie vieles mußte er aus dem Leben, dann aber noch aus eignem allmählich gereiftem, innerm Ahnen sich zu eigen gemacht haben, bis die Wunderbilder seiner Madonnen in ihm gereift waren?

Dann aber folgten erst die Kämpfe, bis die äußere Erscheinung des innern Bildes vorhanden, bis das Gemälde vollendet war. Wer weiß, wie viele groß angelegte Künstler diesen letzten Schritt nicht mit reinem Erfolg vollbrachten? Wie vieles wird unterweges von der Vision bis zur Staffelei verloren gegangen sein? Und ein bloßes Beteuern des Künstlers, daß er viel herrlicheres gesehen als gemalt, würde wenig helfen. Die Bilder höchsten Ranges aber sind solche, bei welchen wir die Gewißheit zu haben glauben, daß das herrlichste geschaut und erreicht worden sei.

Ist aber einem solchen Meister Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit gegönnt gewesen, so wird er zum größten Erläuterer und Zeugen seiner Zeit und Nation. Rafael ist der allerhöchste Zeuge für das damalige Italien; er macht zum Beispiel die damalige Schriftwelt nicht überflüssig; aber er ist auch den größten seiner Zeitgenossen, jedem einzeln, als Offenbarer seiner Zeit überlegen. Rubens ist ein größerer Erklärer seines damaligen Belgiens als alle damaligen Gelehrten, Dichter und Künstler seines Landes zusammen genommen; er ist das Form und Farbe gewordene Belgien seiner Zeit. Ein solcher Meister aber, der für sein Volk so viel bedeutet, bedeutet es auch für die ganze Menschheit.

Und nun ergibt sich erst der definitive Gesichtspunkt: es handelt sich gar nicht bloß darum, der vergangenen Kunst durch ein historisches, retrospektives Studium „gerecht" zu werden; denn dieselbe ist ohne uns und unsere Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit da, und niemand ist zur Kunstgeschichte verpflichtet. Wir besehen die Galerien gar nicht um der Maler willen, sondern um unsertwillen; wir sollen uns glücklich schätzen, Bereicherung für unser eigenes Fühlen und Schauen zu finden

in der hohen Verbindung von Idealismus und Wahrheit, welche die Kunst verschiedener großer Zeiten uns darbietet.

Allmählich vernimmt man dann ihre Stimme: Kommt aus eurer Welt heran zu der unsrigen! Wir deuten euch ein zweites Dasein, soweit ihr des Willens dazu fähig seid! Könnt ihr uns entbehren, desto besser für euch! Aber bei uns könnt ihr euch frei machen vom Geist des bloß Niedlichen und Süßen und Raffinierten; denn wir waren der Natur noch um Jahrhunderte näher und des Idealen mächtiger als eure Zeit!

Aber ohne die Kunst des Sehens verliert man sich beim besten Willen in der Masse der verschiedenen Eindrücke, die so rasch auf einander folgen, und wird namentlich müde, an den Augen sowohl als am innern Auffassungsvermögen; beiden Organen wird unermeßlich viel zu viel auferlegt.

Hier nur per parenthesin: bei Abwechslung zwischen Beschauen und Notizenmachen hält man leicht viele Stunden lang aus, durch die bloße Abwechslung der Beschäftigung. Das Auge findet sich jedesmal erfrischt und sieht das Bild wieder anders. Hingegen entlastet Konversation mit Begleitern nicht, denn diese werden meist ebenso müde.

Es ist notwendig, die Bilder, welche man wirklich kennen lernen will zu isolieren; das Bild beginnt erst zu reden, wenn man es mit Aufwand einiger Willenskraft von seiner Umgebung ablöst, und nicht alle Schulen und Einzelimaginationen aus hundert Bildern ringsum drein reden läßt. Nur so wird es zu einem Bekannten, zu etwas Persönlichem.

Ohnehin gibt es leise Bilder, welche nur das Notwendige geben, nicht mehr Mittelaufwand enthalten als für Inhalt und Zweck nötig war, ja nicht einmal durch Einzelschönheit bestechen und doch eine große Anmut und Harmonie haben. Hieher gehören mitausgestellte Kartons, ferner Skizzen und ähnliches. Und endlich gibt es verletzte Bilder, welchen man sehr entgegenkommen muß. Es gibt unvollendete Bilder, die man unvollendet gelassen hat wie Michelangelos Madonna von Manchester in der National Galery, und solche, die von geringerer Hand mit einem Anschein der Vollendung versehen worden sind, wie Rafaels Madonna del Baldacchino im Palazzo Pitti. Solche alle, wenn sie von großen Meistern sind, verlangen ganz vorzüglich, daß Blick und Sinn von all dem Brillanten und Vollendeten ringsum völlig abstrahieren.

Das Nächste wird dann eine Abrechnung mit dem Inhalt sein, der dem Beschauer sehr ferne liegen, einem fremden und schwer verständlichen Ideenkreis angehören kann. Bisweilen hat die Kunst vermöge

ihrer höchsten Mittel auch sehr entfernte Gegenstände entweder dem Verständnis nahe gebracht oder so behandelt, daß auch das unwissende und dabei unverdorbene Auge etwas Wunderbares dargestellt sieht. Solche glückliche Unwissende können von der Schule von Athen, von der Disputa tief ergriffen werden, ohne irgend zu wissen, welches die äußere Aufgabe Rafaels war; dieselbe ist eben mit der hohen Idealität zu einer völlig einheitlichen Erscheinung geworden, und nun wirken beide zusammen untrennbar.

Aber in sehr vielen Fällen hat man es mit rätselhaften Geschichtsdarstellungen, mit seltenen Mythen, mit buchmäßig ersonnenen Allegorien zu tun, zu deren Deutung eine abgelegene Gelehrsamkeit gehört. Die Zeit der Entstehung hat ihre Interessen, ihre Lektüre, ihre oft sehr kunstwidrigen Gedanken den Meistern auferlegt und damit den Bildern einen vergänglichen, hinfälligen Bestandteil gegeben.

Je mehr nun der einzelne Meister sich hierin bedrängt und beladen zeigt, desto weniger dankt man es ihm. Denn es hat einen gegeben, der sich aus den obskursten Geschichtsmomenten und der abgestandensten Allegorie einen Scherz und Jubel machte: Rubens. Rubens nahm die mythologischen und allegorischen Figuren fröhlich unter das gewaltige Heer seiner Gestalten auf und mischte sie unter die historischen, als ob dies gar nicht anders sein könnte, wie in der Galerie der Marie de Médicis. Was nun geschieht, geschieht deutlich; über das Wollen bleibt nie ein Zweifel; die wildesten Ereignisse gruppieren sich so, daß sie als Massen ruhig wirken; jede Bewegung hat den natürlichsten Gang; dazu bewundern wir überall das reichste, individuelle Leben, die Harmonie und Kraft des Kolorites und die Ströme von Licht. Seine Eigenschaft war: jedem, auch dem schwermöglichsten Vorgang diejenige Seite abzugewinnen, von welcher aus sich derselbe in lauter Leben und Feuer verwandeln ließ. Von dieser Seite wird ihn der emsige Beschauer kennen lernen, freilich erst allmählich.

Weit in den meisten Bildern aber ist der Inhalt leicht zu entziffern, weil er überhaupt einfacher Art ist, oder allbekannte religiöse Szenen, geläufige Mythen und dergleichen dargestellt sind. Ja man hört die Klage, daß das längst Bekannte sich in den Galerien in massenhafter Wiederholung vorfinde.

Allein hier scheiden sich die, welche zum Kunstgenuß überhaupt bestimmt sind und die, welche es nicht sind; letztere verlangen stets sachlich Neues, als ob die Kunst die illustrierende Dienerin des möglichst

verschiedenen Geschehens wäre. Und die moderne Kunst pflegt ihnen hierin wirklich entgegenzukommen und in Historien und Genre stets sachlich neue Themata zu behandeln. Wem aber die Kunst als solche etwas zu sagen im Stande ist, der wird vielleicht inne, daß gerade die am häufigsten vorkommenden Aufgaben die vorzüglichsten Lösungen gefunden.

Es gibt sehr viele höchst vorzügliche Darstellungen der sechs bis sieben Hauptszenen aus dem Leben Christi von der Verkündigung bis zur Transfiguration, aus allen Schulen und Zeiten. Und innerhalb der Werke eines und desselben Meisters ersten Ranges finden sich oft mehrere Kompositionen derselben Szene, sei es, weil derselbe sich an einer ersten Lösung nicht genug getan, sei es, weil die Welt nicht eine Wiederholung, sondern eine zweite, dritte Darstellung von ihm verlangte.

Rubens hat die Anbetung der Könige zwölf Mal komponiert, wovon mir sieben Bilder bekannt sind, und mit diesen allein wäre er schon ein großer Meister. Das strahlende Bild im Museum von Antwerpen ist in vierzehn Tagen gemalt worden. Und wenn Rubens mit stets neuem Feuer dieses Ereignis zu erfüllen wußte, wenn jedes dieser Werke ein neu empfundenes ist, so sollen wir glücklich sein, wenn wir die unermeßlichen Kräfte der Kunst bei solchem Anlaß von dieser Seite ahnen lernen. Schon Paolo Veronese, sein nächstes Vorbild, hat eine Anzahl von Anbetungen der Könige hinterlassen; ein Blick diesem Thema entlang durch die ganze Kunst aufwärts bis zu den Mosaiken von San Apollinare nuovo in Ravenna und S. Maria maggiore in Rom macht schwindeln. Bei den holländischen Genremalern, Jan Steen ausgenommen, erregt die Mäßigkeit und geringe sachliche Variation des Inhaltes Erstaunen; hier am ehesten mag auch dem Laien die Frage aufsteigen, warum solche Bilder dennoch einen magischen Zwang ausüben? Die ausgezeichnetsten davon erscheinen schlechthin unerschöpflich; sie sind auch durch keinen Stich zu ersetzen, während neuere Genrebilder, auf Witze oder sehr gesteigerten Gefühlsausdruck gebaut, bald ermüden und durch Nachbildungen ganz genügend zu ersetzen sind.

Diese reinste Einheit des Gegenstandes und der Darstellungsmittel ist der vergangenen Kunst eigen; es ist, als wären letztere zugleich mit dem erstern aufgewachsen. Freilich nicht alle vergangene Kunst teilt diesen Vorzug. Das frühere Mittelalter hat das Wollen ohne das Vollbringen; es stellt das Heilige und Erhabene mit sehr unzulänglichen Mitteln dar. In der neuern Kunst findet sich etwa das Gegenteil: ein-

zelne sehr große und bis zur höchsten Vollendung ausgebildete Kunstmittel bei sehr ungenügender Entwicklung anderer Kunstmittel und bei oft sehr großem Mißverhältnis zum Inhalt: man denke an Rembrandt, an seine Lichtmalerei und Fähigkeit der Charakteristik bei höchst mangelhafter Kenntnis der Körperform und der Perspektive derselben und bei barocker Auffassung des Vorganges.

Hier mag dann der Beschauer am ehesten in sich die Fähigkeit entwickeln, Gegenstand und Darstellung völlig zu trennen, die aufgewandten Kunstmittel aufs höchste bewundern zu lernen, für alles übrige aber seine berechtigten Vorbehalte zu machen, und sich zum Beispiel nicht mit dem Argument fangen zu lassen, daß Inhalt und Vortrag doch immer harmonisch seien, das heißt, daß diese Auffassung eine diesen Kunstmitteln völlig gemäße sei. Sie ist eben eine für den Gegenstand absolut zu niedrige. Man lasse sich nicht durch die „Kenner" in den jetzt beliebten Rembrandtskultus hineintreiben. Erstens hat unser subjektives Gefühl, so gering die Aesthetik davon redet, etwa auch sein Recht der Antipathie und sogar des Abscheus. Rembrandt stößt alle einfachen Menschen ab. Sodann ist dem unverdorbenen Sinn eine geheime Idealität eingeboren und diese braucht nicht vor dem Häßlichen deshalb zu kapitulieren, weil dasselbe genial vorgetragen wird. Und jedenfalls abstoßend wirkt jede weite Abweichung von der normalen Körperbildung, dergleichen bei Rembrandt so oft vorkommt. Seine spezifischen und wirklich großen Eigenschaften würden nicht dabei gelitten haben, wenn er jene Mängel nicht hätte. Nun muß man in der Regel bei ihm ein größeres oder gelinderes Widerstreben überwinden, bevor uns der Genuß möglich wird. Das ganze Altertum seit seiner Reifezeit hat uns diese Zumutung niemals gestellt. Je weniger man sich überhaupt Genüsse aufreden läßt, desto eher wird man, bei einigem Ausharren, ein selbständiges Verhältnis zu bestimmten Meistern und Bildern gewinnen.

Am ehesten wird man kunstgeschichtlicher Belehrung bedürfen, um bei der Betrachtung von Galerien das bloß Sekundäre ausscheiden zu lernen, womit eine große Vereinfachung des beginnenden Studiums erreicht wird. Worin liegt das Sekundäre? Keineswegs darin, daß ein Maler denselben Gegenstand behandelt, der schon vor ihm von andern behandelt worden ist; zum Beispiel weist die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts eine Menge Madonnen mit Heiligen und noch dazu von ganz ähnlicher Anordnung auf, von welchen doch viele wahrhaft

primäre Bilder sind, weil die Meister in das bekannte und übliche Thema eine volle Eigentümlichkeit, ein Inneres zu legen vermochten. Die bedeutendern Holländer des XVII. Jahrhunderts, ausgenommen die Nachahmer Rembrandts, sind sämtlich primäre Meister, auch wenn sie nahezu dieselben Gegenstände darstellen, und dies gilt gleichmäßig von Genre, Porträt und Landschaft. Daher kommt es, daß das Museum von Amsterdam die einzige größere Galerie ohne unbedeutende und langweilige Bilder ist. Die Schülerschaft im damaligen Holland war die eigentümlichste Sache von der Welt; jeder erreicht eine sehr hohe Stufe der Kunstmittel, und dabei gleicht kaum einer seinem Lehrer; die Themata, wenigstens im Genre, sind annähernd gemeinsam, und doch malt sie jeder so, als gehörten sie ihm allein.

Das Sekundäre beginnt bei Meistern, welche neben großem Talent auf jede Weise abhängig sind und nicht anders können als ihre Lehrer oder Vorbilder nachahmen. Das Sekundäre liegt im Stil und kann sich in materiell neuen, nie dargestellten Momenten doch völlig verraten. Manche wollen im Grunde nur ähnliche Erfolge erreichen wie diese.

Etwas anderes ist es mit vielen sehr achtbaren Meistern, welche in die Zeit eines sogenannten großen Stiles gefallen sind; einem solchen genügt schon ohnehin selten der Nachgeborene; den andern aber liegt es nahe, ohne eigenes mächtiges Inneres, durch bloße Aneignung des Ideenkreises und der Kunstmittel der primären Meister oft sehr ansehnliche und verdienstvolle Bilder zu schaffen, welche der Beschauer, laut ihrer unleugbaren Kraft, für primäre halten muß, bis die Runde durch viele Galerien ihn den primären Meister kennen lehrt. Dieser Art ist vieles von den Nachfolgern Rafaels. Ja es pflegen ganze Schulen sekundär zu heißen, wie die der Caracci von Bologna, obwohl hier vor jeder Mißachtung zu warnen ist; denn es war in dieser Schule viele echte und primäre Kraft, und Guido Reni, welcher hundert Jahre früher das allergrößte würde geleistet haben, ist auch noch in seinem XVII. Jahrhundert ein sehr großer Meister, sobald er seine volle Macht aufwendet.

Derjenige Punkt, wo das Sekundäre am fatalsten wirkt, ist das entlehnte Pathos, welches mit Recht als vorzüglich langweilig gilt. Freilich je pathetischer ein Nachahmer war, desto beliebter mag er zu seiner Zeit gewesen sein; daß er in einer folgenden Zeit um so viel unbeliebter sein würde, mag ihn vielleicht wenig gekümmert haben. Eine besondere Schwäche zeigt hierin die französische Schule mit ihrer Abhängigkeit vom Pathos des Poussin und den Ausdrucksrezepten des Lebrun, bis zu

gänzlichem Verzicht auf eigene Empfindung. Es wollten und mußten eben viel mehr Leute Pathos zeigen als dessen fähig waren.

Viele Galerien sind mit dem Sekundären überfüllt, und auch an solchen Bildern ist oft viel zu genießen und zu lernen.

Ja das unverdorbene Auge eines Unwissenden kann vor allem davon auf das stärkste berührt werden, weil es von dem Primären ergriffen wird, welches mit in dem Sekundären liegt, oder von dem allgemeinen großen Schulgut, welches oft zum Beispiel auch geringere Bilder der venezianischen Schule so stattlich und schön erscheinen läßt.

Namentlich aber werden einem solchen gute Kopien völlig den Eindruck der Originale machen, sobald es sich um Werke und Schulen handelt, wo der Akzent auf der Komposition und auf Größe und Adel der Formen liegt. Ohnehin erwartet der einfache, unverdorbene Sinn von der Kunst gerne das feierliche, das Bild einer höhern Welt und ist auch mit unvollkommenen Anregungen aus dieser Welt zu rühren und zu bewegen. Ja selbst von dem geringsten Kupferstich wird er noch in Rafaels und Tizians Grablegung, in Lionardos Abendmahl die untödliche Schönheit empfinden. Möge Galeriebesuchern dieser Art die nötige Muße und das Wiederkommen gegönnt sein, damit sie ganz nach ihrem Innern bald dieses, bald jenes Bild lieb gewinnen. Dieser Weg wird sie dann auch zu den großen Meistern führen, und richtiger als der gewöhnliche Weg der konventionellen Bewunderung.

DIE GRIECHEN UND IHRE KÜNSTLER

30. OKTOBER 1883.

Kunst und Poesie der Griechen gelten uns Spätgeborenen ziemlich unwidersprochen als das höchste und herrlichste, was sie geleistet; erst in zweiter Linie kommt ihr Wissen und Forschen und erst unter Vorbehalten verschiedener Art ihr Staatsleben an die Reihe. Es liegt uns nahe, eine ähnliche Hochschätzung der Kunst und der Künstler bei den Griechen selber vorauszusetzen. Wenn man sich griechische Tempel der Blütezeit mit ihren vom Giebel herableuchtenden Gruppen, ihren Hallen voller Anatheme, ihren Kultusbildern höchsten Ranges vorstellt, so zweifelt man zunächst nicht daran, daß die Schöpfer solcher Herrlichkeiten unter den Einwohnern eine Ehrfurcht genossen hätten fast wie übermenschliche Wesen, daß es möchte als Glück gegolten haben, ihnen zu nahen, und als ein unvergleichlicher geistiger Genuß, irgendwie von ihrer Gefühlswelt Kunde zu gewinnen. Es wird sich nun zeigen, daß und weshalb es sich hiemit ganz anders verhielt.

Das Ideal des griechischen Lebens war bekanntlich die volle Muße (ἀφθονία σχολῆς), ausgefüllt in der frühern Zeit durch den Wettkampf, in der spätern durch das Treiben im Staat. Wer nicht mithalten konnte, mochte beneidend oder bewundernd daneben stehen. Die Zunahme des Sklaventums beförderte die Verachtung der Arbeit, auch der freien, so sehr man derselben auch bedurfte. Der Grieche war ein geborener Kaufmann und Seefahrer, und die Gefahren des Meeres, wo man 10% der Schiffe pflegte verloren zu geben, mochten dem Gewerbe wahrlich einen gewissen heroischen Glanz verleihen; aber gleichwohl sieht man zum Beispiel während der sogenannten Blütezeit Athens nicht, daß Kaufleute und Seefahrer gesellig oder politisch hervorgetreten wären; und dabei war Athen doch eines der größten Assortiments für Waren aller Art, und das Seevolk hatte die Perser besiegt. Dem Ackerbau ist sein uralter Adel nie ganz zu benehmen gewesen und sein Zusammenhang mit der Kriegstüchtigkeit sprang in die Augen; dennoch verurteilt ihn Plato in seinem Idealstaat zur Knechtschaft, und Aristoteles will auch den freien Bauer kaum am Staat Teil nehmen lassen — weil eben dieser Stand nicht mehr der vollen ἀρετή, d. h. des Wertes als Bürger fähig erschien. Schon viel tiefer standen in der Wertschätzung trotz aller Mahnungen Solons die Gewerbe, deren Betrieb auch vorwiegend den

bloßen Einsassen (Metöken) zugefallen war; doch galt der Unternehmer und Kapitalist, der durch Sklaven unter Werkmeistern arbeiten ließ, nicht für unedel, weil er nicht selber Hand anlegte. Endlich lag auf allem Wiederverkauf und allem Bankwesen, auch wo letzteres die größten Reichtümer anhäufte, ein wahrer Bann der Verachtung. Den Reichtum hat man jederzeit geliebt und brünstig, allein zum Erwerb desselben, wenn es sich dabei um unedel scheinende Anstrengung handelte, entschloß man sich äußerst schwer; namentlich aber erschien jede körperliche Anstrengung, die sich nicht auf Gymnastik und Krieg bezog und die eine vorgeschriebene und wiederkehrende war, als entwürdigend und unglücklich. Jugendliche Völker nehmen dergleichen viel übler auf als unser spätes Jahrhundert. Es entstand der Begriff der Banausie, welcher zweierlei umfaßte: das Arbeiten und namentlich das Arbeitenmüssen für den Erwerb, zugleich aber die Unmöglichkeit einer edeln Ausbildung des Leibes und der Seele. Hievon aber wurden die plastischen Künstler auf das stärkste mitbetroffen, und keine Hoheit des Geistes konnte es gut machen, daß sie erwerbende Leute waren, den Meißel führten und an der Feueresse standen, auf welcher ein ganz besonderer Verruf lag.

Noch im VII. und VI. Jahrhundert, als die ersten plastischen Meister von höherer Bedeutung aufstanden, lag auf ihnen ein Abglanz der Heiligtümer, welche sie schmückten (1); Orakel nehmen sich ihrer an, und sie dürfen noch ungescheut ihr Bildnis an oder neben dem Kultbilde anbringen. Den Spätern wird eine solche religiöse Achtung nicht mehr gegönnt. Und leider hatte schon die Ilias den Künstler unter den Göttern nicht bloß von seinem bekannten Sturz her hinken lassen, sondern ihm auch diejenige Mißgestalt gegeben, welche man ganz besonders den Banausen zutraute: Hephästos ist ein Riese, mit mächtigem Nacken und zottiger Brust, drunter aber zappeln schwächliche Beine (2).

Die Künstler waren freilich in einer und derselben Mißachtung begriffen mit allen denjenigen, welche sich einer besondern Lebensaufgabe, einer Spezialität gewidmet hatten, also zum Beispiel mit den Musikern und sogar mit manchen Dichtern (3). Es lautet sehr groß, wenn die Griechen als dasjenige Volk gepriesen werden, in welchem, wer irgend konnte, für das Ganze sich ausbildete und lebte und nicht für ein Besonderes; allein wir als Nachwelt fühlen uns doch einigen von jenen Einseitigen mehr verpflichtet als denen, die sich vor lauter harmonischer Kalokagathie gar nicht mehr zu lassen wußten, meist aber in der konkreten Polis, wie sie seit dem peloponnesischen Kriege war, kaum mehr

die Stelle fanden, um ihre „Trefflichkeit“ (ἀρετή) zur Geltung zu bringen. Und wenn es einmal doch so weit war, hätte man den Spezialitäten die schuldige Ehre erweisen dürfen.

Es ist wahr, daß die zusammenhängenden Hauptraisonnements, auf welche wir hier angewiesen sind, erst aus der Kaiserzeit stammen; allein wer wird bei Plutarch und Lucian nicht sofort den Widerhall der älteren attischen Denkweise erkennen, als deren Ueberlieferer diese beiden Autoren uns so oft unentbehrlich sind? Auch sprechen sie, wie sich zeigen wird, in einem Tone, in welchem nur alte, weitverbreitete, selbstverständliche Ueberzeugungen pflegen vorgetragen zu werden. Im Leben des Perikles bereitet Plutarch gleich eingangs darauf vor, daß man ja das Kunstwerk lieben und den Künstler verachten könne: „Wir lieben Wohlgerüche und Purpur, halten aber Salbenköche und Färber für illiberal und für Banausen.“ Er sagt es in Beziehung auf einen allzu gründlichen und fachmäßigen Betrieb der Musik und bringt zu weiterer Begründung Anekdoten aus dem IV. Jahrhundert vor; von Antisthenes, der über den gepriesenen Musiker Ismenias sagte: ein jämmerlicher Mensch, sonst wäre er kein so trefflicher Flötenspieler! — und von Philipp von Macedonien, der beim kunstreichen Saitenspiel seines Sohnes an einem Gelage ihn anfuhr: schämst du dich nicht, so schön zu spielen? — Und nun folgt das berüchtigte Wort: „Kein Jüngling von besserer Anlage hat jemals beim Anblick des Zeus zu Olympia, der Hera zu Argos gewünscht, Phidias oder Polyklet gewesen zu sein oder Anakreon, Philemon, Archilochos — man bemerke, daß kein Tragiker mitgenannt wird —, wenn er sich ihrer Dichtungen freute; denn wenn auch das Werk Vergnügen erweckt, so folgt noch nicht notwendig, daß der Meister des Nacheiferns würdig sei.“ Anderswo (4) verrät Plutarch noch einen besondern Nachteil der Künstler: „Alkamenes und Nesiotes und Iktinos und alle diese Banausen und Handarbeiter haben die Redekunst abgeschworen“, und allerdings hatte, wer ein Meister der plastischen Form werden sollte, ganz unmöglich Zeit und Muße, auch noch jene Kunst zu lernen, welche in dem sinkenden Griechenland die Vorbedingung jeder öffentlichen Geltung war (5); ja es ist denkbar, daß die großen Künstler ihrerseits eine herzliche Verachtung gegen diejenige Majorität von Rhetoren und Sykophanten hegten, welche die Beredsamkeit zum niederträchtigsten Zwecke gebrauchten. Im allgemeinen aber ist das Altertum ziemlich blind darüber geblieben, daß in seinem spätern Staatswesen weit das meiste von geradezu handwerklichen Politikern auf eine

Weise betrieben wurde, welche man eine banausische im schlimmsten Sinne nennen konnte.

Der platonische Sokrates, welcher etwa einmal einen Künstler bei sonstigen Anlässen beispielswegen zitiert, ohne gerade auf die Banausie der Künstler zu kommen, spricht im Gorgias (6) wenigstens von dem Kriegsmaschinenmeister (*μηχανοποιός*) in solcher Weise, daß man inne wird, wie weit die Verachtung selbst der wichtigsten Persönlichkeiten ging, sobald deren Leistung eine Spezialität und irgendwie mit materieller Hantierung verbunden war. „Ein solcher kann für Rettung im großen sogar dem Feldherrn gleich stehen und das Heil ganzer Staaten bewirken . . . Aber du, Kallikles, verachtest dennoch ihn und seine Kunst und nennst ihn wie zum Vorwurf einen Maschinenbauer, und seinem Sohn gäbest du deine Tochter nicht und nähmest auch keine Tochter jenes zum Weibe." Der wirkliche Sokrates, welcher bekanntlich früher Bildhauer war, könnte etwa dies Geschäft aufgegeben haben, weil er nicht mehr Banause sein mochte. Daß er die Gewerbe verachtete, lehrt sein Streit mit Anytos, welchem er wehren wollte, seinen Sohn in das eigene Gerberhandwerk zu nehmen (7).

Viele, welche den plastischen Künstler gering achteten, fanden es wenigstens wünschenswert, öffentliche Ehrenstatuen zu erhalten. Der pathetisch geschraubte König Agesilaos verbittet sich im Sterben auch dies: „Wenn ich Edles verrichtet habe, so wird dieses mir zum Denkmal dienen. Wo nicht, so helfen mir alle Statuen zu nichts, welche ohnehin Werke von geringen Banausen sind." (8) Und so hat sich denn das ganze Altertum darein fügen müssen, nicht mehr zu wissen wie König Agesilaos ausgesehen (9), dem man Jahrzehnte lang bis zur Ermüdung an jedem Kreuzweg der griechischen Geschichte begegnet.

Auch nachdem längst schon eine Kunstkennerschaft blühte und für alte Kunstsachen die höchsten Phantasiepreise bezahlt wurden, ist die Kunst selber bei den Autoren nur ein Handwerk (10). Zuletzt offenbart dann Lucian in seinem „Traum" (11) diese ganze Denkweise im Zusammenhang.

Er ist bei einem Oheim in die Lehre getan worden, der nur ein wackerer Hermenmacher und Steinmetz war, allein die „Techne", welche ihm im Traume erscheint, mahnt ihn zu höherem: Scheue dich nicht, wenn dein Leib verschrumpft und deine Kleidung schmierig ist, denn auch Phidias begann so und leistete doch den Zeus, und Polyklet schuf die Hera, und Myron wurde hochberühmt und Praxiteles bewundert, und

jetzt verehrt man sie wie die Götter. Willst du nicht auch bei allen Menschen ruhmreich werden, sodaß man den Vater beneidet, der dich gezeugt?" Dies konnte aber die „Techne" nur mit Stottern und mit Sprachfehlern (βαρβαρίζουσα) hervorbringen, und nun folgt die Erscheinung und Rede der „Paideia", d. h. der literarisch-rhetorischen Bildung, welche sich im Altertum so unermeßlich über die Kunst erhaben dünkte: „Zunächst, wenn du ebenfalls nur ein Steinmetz wirst, so bleibst du ein bloßer Arbeiter mit dem Leibe, unberühmt, beschränkt an Geist, bei Freund und Feind wenig ästimiert, ein Mensch des großen Haufens; vor den Mächtigen duckst du dich und mußt dem schmeicheln, welcher reden kann; du lebst wie ein Hase, als Opfer des Stärkern. Würdest du aber auch ein Phidias oder ein Polyklet und schüfest Wunderwerke, so würden zwar alle deine Kunst loben, aber keiner, der noch etwas Vernunft hätte, würde begehren, deinesgleichen zu sein; denn welcher Meister du auch wärest, so gältest du doch als ein Banause, als Handarbeiter, als einer, der von seiner Arbeit leben muß. Sokrates, der als Bildhauer erzogen war, ist, sobald er das Bessere erkannte, zu mir übergelaufen." Im weitern schildert die Paideia die beiden Lebensläufe: einerseits den Mann der erhabenen Rede, der edeln Gestalt, welchem Lob, Proedrien, Einfluß, Aemter, Ruhm zu teil werden und welcher glücklich gepriesen wird wegen seiner Einsicht; andererseits den Unglücklichen: in schmutzigem Kittel, anzusehen wie ein Sklave, in den Händen Hebel, Meißel, Bohrer, abwärts gekauert an seiner Arbeit, niedergebückt und niedrig strebend, in jedem Sinne unten gehalten; kein Aufrichten, nie ein männliches freies Wollen, nur darauf sinnend, daß die Statuen harmonisch und wohlgestalt geraten, nicht aber, daß er selbst harmonisch und edel werde, daher denn auch geringer geachtet als die von ihm gemeißelten Steine.

Lucian ließ sich belehren, wurde reisender Redekünstler und trug später seinen Landsleuten in Samosate eben diese Erzählung seines Traumes vor. Er schließt: „und nun bin ich allermindestens nicht weniger berühmt als irgend ein Bildhauer!" Was denn beim Kunstverfall der antoninischen Zeit nicht sehr viel sagen will; auch war es entschieden gut, daß Lucian keine Götterbilder schaffen mußte. Dafür hat sein einmal geweckter Kunstsinn uns manche wichtige Nachricht, manche belebte Schilderung aus der alten Kunstwelt geschenkt.

Die Verachtung des Plastikers aber, und zwar schon in der Zeit des vollen Glanzes, war vielleicht ein Glück für die Plastik. Diese ent-

ging damit dem Schicksal, von denjenigen zerschwatzt zu werden, welche damals alles zerschwatzen konnten. Skopas und Praxiteles waren für Redner und Philosophen glücklicherweise gar nicht vorhanden. Auch die ganze alte und mittlere Komödie ließ die Künstler unbeachtet und unangefochten. Die Kunst konnte mit voller Naivität auf das herrlichste weiter schaffen, als hätte es keinen peloponnesischen Krieg und keine Zerrüttung des sonstigen griechischen Lebens gegeben; sie allein wurde nicht in die allgemeine Krisis hineingerissen. Sie allein hielt die Idealität der Göttergestalten aufrecht, während die Philosophie dieselben aufgab und die mittlere Komödie sie in ihrem burlesken Kot herumzog. Auch einem andern Unheil entzog sie sich nur durch die Mißachtung der Künstler: Während die Tragödie als vermeintlicher „idealer Lebensberuf" jenen Schwarm von Dilettanten weckte, jene *μύρια μειρακύλλια*, über welche Aristophanes höhnt, blieben die Unberufenen der Plastik ferne, ja es bedurfte ohne Zweifel eines sehr starken innern Antriebes, um Bildhauer zu werden. Dafür mögen denn jene erhabenen Banausen bei ihrem Umgang mit Göttern und Heroen ein inneres Glück empfunden haben, welches sie hoch erhob über diejenige soziale Taxierung, die ihnen von ihren „harmonischen" Landsleuten zu teil wurde. Freilich: wenn die übergroße Herrlichkeit der Werke trotz allem Vorurteil dem Künstler einen hohen Ruhm schuf, dann kam der griechische Neid und brachte Verderben (12). Phidias starb im Kerker durch Gift, und dabei blieb es, daß sein Denunziant Menon, den er so glänzend widerlegt hatte, vom Demos Steuerfreiheit erhielt, und daß die Strategen besondern Volksbefehl bekamen, für dessen werte Sicherheit zu sorgen. Allerdings Anerkennungen, welche die Polis auch andern Denunzianten zu erteilen pflegte.

Dafür genossen die großen Meister der Plastik schon seit früherer Zeit einen eigentümlichen Vorzug, der sich wie ein Ersatz der Verachtung ihres Faches ausnimmt: sie wurden weit über ihre Heimatstadt hinaus für die größten Aufgaben in Anspruch genommen. Mochten sie auch in der fremden Stadt über diese Zeit nur als Metöken wohnen und gelten, so hatte doch immer dieselbe der Kunst das große Opfer gebracht, einen Nichtbürger zu berufen, vielleicht sogar aus einem politisch verfeindeten Staat, während man in der Regel Einheimische (*ἐπιχωρίους*) zur Verfügung gehabt hätte. Im Tychetempel zu Theben waren an dem Bilde der Göttin mit dem kleinen Plutos auf dem Arme der Kopf und die Hände von Xenophon dem Athener, der Rest von dem Ortskünstler

Kallistonikos (13). Stärker als alle Bedenken sowohl wegen Banausie als wegen fremder Herkunft der Künstler war eben jene große Grundkraft alles griechischen Lebens, der Agon, hier als Wetteifer der Städte, ein nicht minder vollkommenes Gebilde zu erhalten als anderswo schon vorhanden war. Und mit dem Künstler wird auch oft der vollkommene Stein gewandert sein, und aus pentelischem und parischem Marmor wurde gemeißelt und selbst gebaut in Böotien, Arkadien und Phokis. Attische Kunst und pentelischer Marmor mögen schon, wenn einiger Aufwand möglich war, oft zusammen gegangen sein; man wird sich oft einfach an attische Werkstätten gewandt haben, wenn die ἐπιχώριοι ungenügend waren oder fehlten (14).

Auch der Baumeister war schon seit der mythischen Zeit überall zu Hause, wo man seiner bedurfte, und Trophonios und Agamedes „als sie heranwuchsen, wurden gewaltig im Bau von Tempeln für Götter und von Königsburgen für Menschen" (15).

Warum aber machten die Maler eine Ausnahme von jener Mißachtung und galten nicht als Banausen? Das Faktum steht außer allem Zweifel schon durch das Auftreten, welches die Berühmten unter ihnen sich erlaubten (16). Daher es denn von den Malern Anekdoten gibt, von den Bildhauern nicht. Zeuxis erschien zu Olympia in einem Gewande, in dessen Muster sein Name mit goldenen Buchstaben eingewebt zu lesen war. Parrhasios vollends trug sich in Purpur und Gold, mit einem goldenen Kranz; er gab sich selber in Versen als einen Sprößling Apolls, als den ersten griechischen Künstler, als den, welcher die Grenzen der Kunst erreicht habe. Ferner gab es Malerbildnisse, während die Züge eines Polyklet, Skopas und Praxiteles der Nachwelt verloren gingen; denn Banausenstatuen durfte man doch nicht in Olympia und anderswo aufstellen! (17) Daß Phidias sein und des Perikles Bildnis in die Amazonenschlacht auf dem Schilde der Pallas Parthenos eingeschmuggelt hatte (18), zog ihm bekanntlich zu der Veruntreuungsklage noch eine Asebieklage zu. Perikles wenigstens erhielt in der folgenden Generation seine Statue von der Hand des Kresilas, wenn auch nicht durch den Staat und nicht auf der Agora oder dem Kerameikos, sondern durch Angehörige oder Verehrer auf der Akropolis, als Anathem. Für eine Statue des Phidias dagegen gab es nirgends eine Stelle, und von seiner Persönlichkeit erfahren wir nichts, während die Maler in aller Munde waren.

Der Grund dieser höhern sozialen Stellung der Maler kann nur in dem vermeintlich viel geringern Grade körperlicher Anstrengung und

namentlich in ihrem Fernbleiben von der Feueresse gelegen haben. Es verhält sich damit ähnlich wie mit Hirt und Bauer; ersterer wird eine poetische Gestalt, letzterer nicht, weil man ihn viel mehr bei Mühe und Arbeit gesehen hat. Außerdem taten die Maler noch in einer andern Beziehung das Mögliche, um der Banausie zu entrinnen: sobald sie bedeutenden Erwerb gesammelt hatten, begannen sie gratis (*προῖκα*) zu malen oder ihre Werke zu verschenken — oder wenn sie dies nicht taten, so wurde doch später fest behauptet, sie hätten es getan. Schon von Polygnot heißt es bei Plutarch (19): „Er war keiner von den Banausen und malte die Stoa Poikile nicht um des Erwerbes willen aus, sondern umsonst, aus Ehrliebe gegenüber der Stadt Athen; auch bekam er als Lohn das attische Bürgerrecht und überdies durch die Amphiktyonen wegen der Malereien in Delphi das Recht der öffentlichen Bewirtung in den griechischen Städten." Zeuxis verschenkte laut Plinius später seine Werke, weil sich doch für den Ankauf kein hinlänglich würdiger Preis setzen lasse, so seine Alkmene an die Agrigentiner, seinen Pan an den König Archelaos. Daß er für die Besichtigung seiner Helena ein Eintrittsgeld verlangte, machte ihn keineswegs zum Banausen, weil keine körperliche Anstrengung damit verbunden war und sein Ruhm dabei konstatiert wurde. Nicht das Geldbekommen war banausisch, sondern das Gelderwerbenmüssen (20).

Mit der Zeit wurde es sogar möglich, den Zeichnungsunterricht zu einem allgemeinen zu machen: „Durch den Einfluß des Pamphilos von Sikyon", sagt Plinius, „geschah es, daß zuerst in jener Stadt, dann in ganz Griechenland die freigeborenen Knaben in der Graphik, das heißt im Zeichnen und Malen auf Buxtafeln unterrichtet wurden und diese Kunst unter den freien Künsten die erste Stelle einnahm." (21) Den noch jungen Knaben empfängt der gymnastische, der grammatische, der musikalische Erzieher und der Maler. Dem Modellieren und Bossieren würde diese Ehre niemals widerfahren sein.

Wir müssen indes noch einmal zur Bildnerei zurückkehren und ihr Verhältnis zur Literatur durch einige Tatsachen beleuchten.

Unter den zahllosen Titeln von Schriften der Philosophen, welche uns Diogenes von Laerte aufbewahrt hat, handelt nichts von der Kunst. Höchstens, daß Demokrit, der allseitigste Denker seiner Zeit, auch einmal über die Malerei geschrieben und die Theorie des Wölbens ermittelt hat, von welcher indes die Griechen keinen Gebrauch machten. Auch die Sophisten, welche sonst von allem und jeglichem glaubten reden zu

können, haben die Kunst in Ruhe gelassen, mit einziger Ausnahme des Hippias von Elis, „welcher auch über Malerei und Bildhauerkunst sprach“ (22). Daneben halte man die Menge von Schriften der Philosophen über Musik, Poesie, Mathematik, und man wird in der Ausschließung der bildenden Kunst keinen bloßen Zufall mehr erkennen. Daß eine Konversation über die Kunstwerke schon in der Blütezeit existierte, verrät mehrmals Euripides (23), nicht nur im Chorgesang des Ion (24), wo der plastische Schmuck des delphischen Tempels gepriesen wird, sondern durch seine Vergleichungen, wenn Polyxena vor ihrer Opferung ihr Gewand zerreißt und ihre Brüste zeigt „wie die eines Götterbildes“, oder wenn der Chor der Phönissen sich nach Delphi sehnt, um dort zu weilen „dienstbar dem Phöbos, goldenen Götterbildern gleich“ (25). Aber im ganzen muß die Kunst merkwürdig unabhängig geblieben sein vom Wort, vom Gerede, von der Literatur und auch von der gleichzeitigen Poesie. Ihre großen Lebensquellen sind die Gestalten der Götter, der bewegte Mythus, der so häufig und erhaben dargestellte Kultus und die Agonistik, und dabei bedurfte sie keinerlei Vermittler, weder für die Gegenstände noch für die Auffassung derselben. Hätte sie nicht hie und da Masken gemeißelt, so würden wir zum Beispiel aus ihr nie erfahren, daß es eine Tragödie gegeben hat (26); denn ihre tragischen Darstellungen schöpfte sie unmittelbar aus dem Mythus und war dabei unendlich unbefangener als das, was ihr die tragische Scena zu bieten vermocht hätte. Komödienszenen und das sonstige Treiben der komischen Schauspieler lehrt uns erst Pompeji, ja erst die Büchermalerei kennen. Eine bloße „Lectüre“, welche hätte auf die Kunst Einfluß haben können, existierte damals vollends nicht. Die Philosophen aber, wenn sie wollten, hätten das Feld frei gehabt zu einer umständlichen, vielleicht sehr verhängnisvollen Aesthetik der bildenden Kunst.

Allein die höchsten Meister der Plastik waren ja zunächst nur Banausen. Der historische Sokrates ging beständig in den Werkstätten aus und ein, um den Banausen zu beweisen, daß sie wirklich nichts als dies seien und nur nie einen Gedanken, ein Urteil wagen sollten, mit welchem ihre Sphäre überschritten würde: ne sutor ultra crepidam. Der platonische Sokrates exempliert wohl hie und da mit Künstlern, die er nennt (27), aber nur in einer Reihe mit dem bekannten „Steuermann“ und andern äußerlichen Tätigkeiten, und geht nie auch nur von ferne auf ihre Kunst oder gar auf ihre individuellen Besonderheiten ein. Sodann war ganz eigentlich Feindschaft gesetzt zwischen Philosophie und Kunst:

letztere verherrlichte den Mythus, von welchem erstere das griechische Bewußtsein frei zu machen bemüht war; der Gedanke war der Feind der schönen und überreichen Bildlichkeit, ja er mag sich als deren Konkurrenten gefühlt haben und sein Stillschweigen war wohl zum Teil das des Neides. Im platonischen „Staat" gibt es bekanntlich weder Kunst noch Poesie, so wenig als irgend etwas, das auf individueller Entwicklung beruhen würde, etwa mit Ausnahme der Philosophen, welche diesen Staat beherrschen müßten. Aber beiläufig hat Plato über die Kunst deutlicher herausgeredet, namentlich im Buch „von den Gesetzen", welches, dem „Staat" gegenüber, seine spätere, gemäßigte Utopie entwickelte.

Nach seinem Geschmack ist des Bildwerkes überhaupt zu viel auf der Welt, schon weil des Kultus viel zu viel ist (28). Vor allem müßte der ganze Hauskultus eingeschränkt, ja eigentlich abgeschafft werden. Er verlangt ein Gesetz: „Keiner soll Heiligtümer in seinem Hause haben. Wenn er opfern will, so gehe er zu den öffentlichen Heiligtümern und händige sein Opfer den Priestern und Priesterinnen ein; da möge er mit ihnen beten und wer sonst noch mitbeten will." Ja überhaupt sollen Tempel und Götterbilder nicht leichthin errichtet werden dürfen. Es ist eine Gewohnheit aller Weiber und solcher, die sich in Not und Gefahr, oder auch in plötzlichem Glück befinden, Opfer und Stiftungen zu geloben; auch auf Erscheinungen und Träume hin errichten sie Altäre und Heiligtümer und füllen alle Häuser und Dörfer damit an. Worauf schließlich der Hauskult insbesondere noch damit verdächtigt wird, daß die Bösen dabei die Gelegenheit zu heimlichen Opfern hätten, welche ihnen die Götter geneigt machen sollten, so daß am Ende die ganze Stadt wegen der Gottlosigkeit mit leiden müsse. (29) Nun lernt man zum Beispiel aus Ciceros vierter Rede gegen Verres, welche Kunstschätze, zum Teil Sachen von bedeutendem Metallwert, das Haus des reichen und andächtigen Griechen beherbergte; dazu kommen jene Figurinen aus Ton und Erz, deren Schönheit erst unser Jahrhundert wieder vollkommen beachtet; dieses alles wäre gar nicht entstanden, wenn es nach Platos Willen gegangen wäre.

Ferner ärgern ihn die Weihegeschenke, mit welchen denn freilich mancher heilige Raum förmlich angefüllt war. Mäßige Menschen, wie er sich seine Normalbürger denkt, sollen auch nur mäßige Anatheme stiften (30). Gold und Silber sind sowohl in Tempeln als im Privatbesitz eine giererweckende Sache; Elfenbein ist, weil einem toten Körper ent-

nommen, kein geeigneter Stoff zum Weihen; Eisen und Erz sind Werkzeuge des Krieges. Von Holz, und zwar aus Einem Stücke, mag einer stiften, was er will, und ebenso von Stein, in die gemeinsamen Tempel (also nicht auf den Hausaltar, nicht in die Feldkapelle). An Geweben soll nicht mehr gestiftet werden als was ein Weib in einem Monat weben kann, und zwar ziemt sich weiße Farbe für die Götter überhaupt und insbesondere im Gewebe, Gefärbtes dagegen nur für Kriegeszierden. Die göttlichsten Geschenke aber sind Vögel und Bilder, wie sie ein Maler in einem Tage vollenden kann (das heißt die ordinärsten Exvotos).

Hiemit würde die Kunst in ihrem äußern Bestand zur Aermlichkeit verdammt und materiell heruntergebracht worden sein. Allein Plato hätte auch ihre innere Entwicklung mit Gewalt stillgestellt, wenn man ihn hätte machen lassen. Er verrät dies in seinem Lobe der ägyptischen Kunst (31) als einer völlig stationären. Dort habe man von Alters her das Was und das Wie festgesetzt und in den Tempeln verkündet und geoffenbart, und darüber hinaus habe kein Künstler etwas „neuern" (καινοτομεῖν) oder erdenken, sondern nur das „Vaterländische" wiedergeben dürfen. Noch jetzt werde es in Aegypten so gehalten, in bildender Kunst sowohl als in der Musik. Was vor zehntausend Jahren — und zwar im buchstäblichen Sinne gerechnet — gemalt oder gemeißelt worden, sei nicht schöner noch häßlicher als was jetzt verfertigt werde; die Kunst sei völlig dieselbe. Das sei gesetzgeberisch, das sei im Sinn des Staates gehandelt!

Als das Buch von den Gesetzen verfaßt wurde, war Skopas und vielleicht auch Praxiteles schon in voller Tätigkeit, und beide brauchten von Platos Ansichten keine Kenntnis zu nehmen, sonst würden sie ihn vielleicht darüber belehrt haben, was bei den Griechen „vaterländisch" sei, nämlich die höchste Ausbildung der Anlage des Einzelnen. Und wie konservativ ist bei all diesem die griechische Kunst im ganzen geblieben!

Aristoteles beschweigt wenigstens die bildende Kunst. Bei der großen Menge, Ausdehnung und Vielseitigkeit seiner erhaltenen Schriften, unter welchen sich eine Poetik, eine Rhetorik und ein wichtiger Abschnitt über Musik (32) befinden, bleibt dies doch immer sehr bemerkenswert. Daß er für die menschliche Schönheit und für die Betrachtung des Aeußern als Ausdruck des Innern das höchste Verständnis hatte, zeigt seine Physiognomik, welche für den Künstler wie für den Kunstforscher noch heute lesenswert ist.

Kennerschaft und periegetische Aufzeichnung der vorhandenen Kunstwerke beginnen erst in der alexandrinischen Zeit, und nicht bei den Philosophen; das meiste erfährt man aber erst von Römern oder von Griechen der römischen Zeit. Freilich auch jetzt interessiert sich zum Beispiel ein Strabo für die einzelnen Städte als Geburtsorte der obskursten Philosophen und Rhetoren und nennt nur zur Seltenheit einen Künstler mit. Bei Dionys von Halikarnass finden sich halsbrechende ästhetische Parallelen zwischen Phidias und Polyklet einerseits und Isokrates andererseits, worauf er dann noch den Lysias mit Kalamis und Kallimachos zusammenstellt (33). Anderswo verficht er mit Kraft die Berechtigung des Laienurteils über Kunstwerke (34). Bald kam dann die Zeit, da der Literat dem Künstler vorempfand und letzterer auf gelehrte Programme hin umständliche Komposition arbeitete, wie zum Beispiel Archelaos von Priene seine Apotheose Homers (im britischen Museum). Bei Philostratus ist sicher anzunehmen, daß er an vielen Stellen Niegesehenes und Nichtvorhandenes schildert, und wenn vollends ein Rhetor des V. Jahrhunderts n. Chr. wie Nikolaos (35) Statuen und Gruppen auf das prächtigste beschreibt, so wissen wir schon, wie der damaligen Plastik zu Mute gewesen sein würde, wenn man die wirkliche Beschaffung des Beschriebenen ernstlich von ihr verlangt hätte.

Die Kunst aber hatte den Philosophen ihre Abneigung von Anfang an nicht nachgetragen, sondern dieselben in Statuen, Büsten und gemalten Bildnissen auf das reichlichste verewigt, ja nächst den Herrschern am häufigsten. Die spätere antike Bildung hatte sich die Kenntnisnahme von allen philosophischen Systemen zu einer Art von Pflicht gemacht, und wo sich zu diesem Interesse der Reichtum hinzufand, wollte man auch die Porträts wenigstens der Schulhäupter nicht entbehren.

Inzwischen hatten im Verlaufe des III. Jahrhunderts vor Christus auch die letzten bedeutenden Schulen, Stoiker, Epikureer, Skeptiker ihre Systeme entwickelt, während die griechischen Städterepubliken, noch vor aller römischen Einmischung, sich zum Untergange neigten. Innere Unruhen, welche meist auf Plünderung der letzten Besitzenden hinausliefen, Ueberfälle von Nachbarstädten, wo man noch auf Raub hoffte, besinnungsloses Prassen wie zum Beispiel in Böotien, systematisch geübter Mord gegen alte herrschende Kasten, wie zum Beispiel in Sparta, zunehmende Verödung des Landes bezeichnen die Zeit um die Wende vom III. zum II. Jahrhundert. Man sollte erwarten, daß kein Hellene mehr Stimmung und Gelegenheit für höhere Kunstübung gefunden hätte.

Allein es gab jetzt große Griechenkönigreiche außerhalb von Hellas, wo zeitweise wenigstens Sicherheit und Gedeihen herrschte. Im kleinasiatischen Pergamon hatte sich eine Schule von Bildhauern erhoben, von welcher man bis vor wenigen Jahren nur einzelne, allerdings schon sehr bedeutende Werke kannte. Nun, neben dem unsäglichen Elend Griechenlands, entstand hier kurz vor oder nach 197 vor Christus, nämlich entweder noch unter Attalos I. oder erst unter Eumenes II. der berühmte Altar von mehr als 100 Fuß ins Gevierte, dessen erstaunliche Reste allein schon das Museum von Berlin zu einem der ersten Kunstwallfahrtsorte der Welt machen würden. Es ist der Kampf der Götter und der Giganten, ein rings um die Wände des Altars laufendes weit vortretendes Relief von 8 Fuß Höhe; die nach Berlin geretteten Teile haben eine Gesamtlänge von etwa 250 Fuß. Es ist als wäre über diese Kunst gar nichts ergangen; jugendfrisch, naiv, in ihren Mitteln und ihrer Behandlung dem Phidias viel näher und verwandter als man es irgend erwartet hätte, wirft sie sich, wie der Löwe auf seine Beute, auf das mächtigste bewegte Thema, welches der Mythus überhaupt darbot. Frühere Reliefs hatten besonders Kämpfe von Heroen mit Kentauren, Amazonen und Fabeltieren dargestellt; diesmal sind es die Götter selbst im Streite mit den halbgöttlichen Riesen, von den Meistern innerlich geschaut als ein furchtbar erhabener Sturm von Angriff und Gegenwehr, im ganzen weit die wichtigste bekannte Aeußerung griechischen Geistes jener Zeiten. Die Namen der Schöpfer aber sind uns nicht überliefert, während wir über andere damalige Ereignisse auf das reichlichste unterrichtet werden, ja die einzige Erwähnung des kolossalen Werkes selbst findet sich in einem geringen lateinischen Autor, welchen man in das Zeitalter des Theodosius versetzt. In Pergamon wird man die Namen wohl gewußt und deren Träger für recht geschickte Banausen gehalten haben; wir aber mit unserem Verlangen, zu wissen was damals im Innern jener mächtigen Menschen vorgegangen, würden den Pergamenern wunderlich vorgekommen sein.

DIE WEIHGESCHENKE DER ALTEN

12. FEBRUAR 1884.

Das Weihgeschenk in der Auffassung der Völker ist eine höhere, dauernde Gestalt des Opfers. Bei den Kelten und Germanen lagen in den Heiligtümern bedeutende Massen von Edelmetallen, und Krösos von Lydien stiftete nach Delphi seine bekannten Goldbarren. Aber erst bei den Griechen macht sich das Weihgeschenk vom Stoffwerte oft völlig los und erhebt sich zum Kunstwerke im höchsten Sinne.

Ungesprochene Anschauungen und Voraussetzungen der verschiedensten Art begleiten dasselbe. So wie das Opfer, von den Vorfahren der Griechen seit Jahrtausenden geübt, bevor es einen ausgebildeten griechischen Kultus gab, nicht mehr genau Rechenschaft geben konnte von seinen ursprünglichen Bedeutungen, ebenso lagen dem Weihgeschenk neben den hellern Motiven: Bitte, Dank und Sühne, auch dunklere zu Grunde; deutlich war nur, daß es den Weihenden länger im Gedächtnis der Gottheit gegenwärtig halten sollte als das Opfer. Das griechische Volk hat hier, statt zu sprechen, Gaben dargebracht, und so werden wir wohl darauf verzichten müssen, aus den zerstreuten Andeutungen der Alten zu einer vollständigen Symbolik des Anathems in Worten zu gelangen. Die vielleicht uralte Vorgeschichte des Anathems wird erst allmählich aus den sich jetzt häufenden Funden der verschiedensten Zeiten ermittelt werden müssen.

Zwar ist eine große Sammlung von anathematischen Epigrammen vorhanden, welche die sechste Abteilung der Anthologie ausmachen und auf den ersten Anblick viele Aufklärung versprechen. Allein im seltensten Fall spricht hier der wirkliche Stiftende; denn dieser wird sich mit Nennung seines Namens und desjenigen der betreffenden Gottheit begnügt haben, und Unzähliges wurde gewiß schriftlos geweiht. Statt dessen hören wir fast überall einen Dichter der alexandrinischen und römischen, ja byzantinischen Zeit, welcher zwar vorgibt, im Namen des Weihenden zu sprechen, in der Tat aber nur nach einem zierlichen oder witzigen Wort über das Weihgeschenk sucht; ja oft sind es gegebene Jeux d'esprit ohne allen Anlaß aus der Wirklichkeit, welche von mehrern Epigrammatikern um die Wette behandelt wurden, ein Ballast, der bekanntlich alle Teile der Anthologie beschwert, und so kehrt manches,

das einmal hätte gut abgetan werden können, in einer Reihe von Varianten wieder. Die Kunstgeschichte vollends erfährt aus diesen Epigrammen weniges, das nicht anderswoher in viel reichlicherem Maße bekannt wäre. Es handelt sich meist um ländliche Heiligtümer, ja bloß heilige Stellen, auf der Flur, im Gebirge, am felsigen Meeresstrand, und die Gaben, welche hier niedergelegt werden, sind fast nur diejenigen kleiner Leute, in deren Namen der elegante Dichter zu uns redet. Immerhin konnte derselbe noch den Gesichtskreis der Stiftenden kennen und hie und da den Willen haben, denselben richtig wiederzugeben.

Das vorherrschende Anathem der Leute aus dem Volke sind hier die Geräte und Kleidungsstücke des täglichen Lebens; aber schon hier werden zweierlei Absichten deutlich: die einen beschenken den Gott, um dessen Gunst in ihrem weitern Tun und Leben zu genießen, die andern, weil sie müde und altersschwach geworden und ihre Tätigkeit aufzugeben entschlossen sind, ja hie und da, weil ihr Fleiß ihnen Reichtum und Unabhängigkeit gebracht hat. Dieser Art ist das Geräte des alten Zimmermanns, welches der Pallas, das des Schmiedes, welches dem Hephästos dargebracht wird, das verbrauchte Netz des müden greisen Fischers in einem Heiligtum des Poseidon oder der Nymphen, und ebendort etwa der Nachen eines ausgedienten Fährmanns. Der Hirt weiht seinem Gotte Pan, was er zur Hand hat, und wäre es auch nur ein Knüttel, „aufgehängt an einem Fels in Arkadien"; aber auch seine weitern Geschenke wird man an manchem ländlichen Altar in Wirklichkeit angetroffen haben: „die Syrinx, den Hirtenstab, den Wurfspieß, das Tierfell und die Tasche, worin er seine Aepfel trug", (1) mochte es sein, weil der Hirt seinen Gott gewinnen, ihm danken wollte, oder weil er alt und schwach geworden. Dem Hermes weihte der Ephebe die Geräte und die Tracht seiner Uebungszeit als dem Gotte der Uebungen; einen ganz andern Sinn dagegen hatten die Anatheme von Siegern in großen Kampfspielen, welche leidenschaftliche Gelübde lösen mußten, und man darf sich wundern, daß die Anthologie hier fast nur Wagenlenker zu Worte kommen läßt, welche das bunte, mit Zähnen, das heißt Amuletten verzierte Pferdezeug darbringen. Sodann gehörten zu den häufigsten, für alle Völker verständlichsten Anathemen die im Krieg erbeuteten Waffen, und mancher Tempel der Pallas, des Ares mochte unter der Decke seiner Säulenhalle beinahe ein Arsenal aufgehängter Wehrstücke jeder Art beherbergen. Hier enthält die Anthologie einige echte, nicht bloß ersonnene Weiheinschriften; in einem unter-

italischen Tempel weiht zum Beispiel Hagnon acht Schilde, acht Helme, acht Linnenharnische und acht Dolche von erlegten Lucanern. Daneben kommt es auch vor, daß dem Ares neue Waffen dargebracht werden mit dem Gebete um beständigen Sieg, also das Bittgeschenk neben den Dankgeschenken, und als drittes wiederum das Anathem eines Ausgedienten, nämlich des alten Trompeters, welcher seine Salpinx, „diese rauhe Flöte des Kriegsgottes", in einen Tempel weiht. Welche wunderbare Empfindung aber mag unbewußt in den Seelen gelegen haben, wenn gealterte, müde Leute das Geräte ihres Lebens einer Gottheit darbrachten?

Nur Dichtung ist es, wenn ein glücklich Liebender den Zeugen seines Glückes, die Lampe, der Kypris weiht, und nur ein Spaß ist es, wenn ein Wanderer seinen Hut, als Sinnbild seiner Reise, der Hekate vermacht und die Mutwilligen warnt, sich nicht daran zu vergreifen; denn um an Ernst zu denken, müßte man näher wissen, in welchem Zustande das Anathem war (2). Wenn aber ein Schiffbrüchiger sämtlichen Göttern des Meeres sein Haar darbringt, so kann dies ganz buchstäblich zu nehmen sein, obschon das betreffende Epigramm von Lucian ist; denn der Unglückliche hat nichts anderes zu schenken (3).

Die Weihgeschenke der Frauen sind besonders Gewänder, welche man sich oft als gestickt, ja als figuriert vorstellen darf. So die Anatheme junger Mütter an die geburtshelfenden Göttinnen Artemis, Eileithyia etc. In mehrfachen Varianten findet sich, was drei fleißige Arbeiterinnen der Pallas weihen: Spindel, Weberschiffchen und Wollenkorb. Manchés wird von Müttern dargebracht für kranke oder rettungsbedürftige Töchter; der Gott von Kanopos erhält zum Beispiel bei solchem Anlaß einen Leuchter mit zwanzig Dochten. Bacchische Frauen, welche ihrer heiligen Raserei (*μανία*, *λύσσα*) ledig geworden sind, verabschieden sich von Dionysos oder von der großen Mutter mit einem Geschenke (4). — Ein besonders zierliches Anathem von ehrbaren Frauen sowohl als von Hetären sind dann die Toilettensachen von Erz oder edeln Metallen, darunter einmal ein kleiner silberner Eros. Auch der Witz der Dichter hatte hier ein leichtes Spiel, zum Beispiel über jene Weihende, welche einen Mann bekommen hat und nun der Gottheit nicht etwa die eigenen Locken, wie manche taten (*πλόκαμοι*), sondern die falsche Haartour (*πλοκαμίς*) verehrt. Ein bekannter Gemeinplatz ist endlich Lais oder sonst eine Buhlerin, welche wegen zunehmender Runzeln kein Vergnügen mehr an ihrem Spiegel hat und ihn der Aphro-

dite darbringt, einmal mit dem überraschend schönen Schlußwort: „denn nur deine Gestalt, Kythereia, fürchtet kein Alter!“

Hier sind wir an der Grenze der künstlerischen Anatheme angelangt; doch ergeben die Epigramme, wie gesagt, nicht was man erwarten würde. Die echten darunter nennen oft nur den Weihenden und den Gott (5), nicht aber den Gegenstand, weil man denselben vor sich sah, so daß man daraus nicht mehr lernt als aus den Inschriften mancher noch erhaltener Basen, welche ebenfalls nur den Stifter und die Gottheit nennen. Oder wenn der Gegenstand genannt wird, ist es kein sachlich sprechendes Anathem, sondern ein Kultbild; die Hamadryaden, welche Kleonymos unter den Pinien über dem Wasser aufstellt (6), machen die Stätte zum Heiligtum; der aus Kedrosholz gebildete Asklepios des Eetion beim Arzte Nikias zu Milet, die von einer Hausmutter gestiftete Aphrodite Urania mit regelmäßigen, glückverbürgenden Opfern (beides bei Theokrit) sind geradezu Hausgötter. Eine ganze Anzahl von Epigrammen endlich beziehen sich auf Kunstwerke ohne Andeutung, daß es Anatheme gewesen und würden richtiger in eine andere Sammlung der Anthologie (die sogenannten *Ἐπιδεικτικά*) zu verweisen sein. Das Weihgeschenk beginnt erst außerhalb des Hauses, bei einem bestimmten Anlaß oder Grund, und dieser kann in der Aufschrift ungenannt oder absichtlich verschwiegen bleiben. Wenn ein Weinbauer dem Dionysos einen Satyr setzt und das Epigramm (7) dessen lebendige Bildung ruhmredig preist, wenn ein Jäger der Artemis ein Standbild im Gebirge aufstellt, wenn (8) Timonax einen Hermes in die Vorhalle eines Gymnasions stiftet, so sind dies selbstverständliche Dinge (9). Doch betonen einige Epigramme auch die innern Beweggründe der Stifter. Zunächst wurde manches auf Traumgesichte hin gestiftet, ja auf Theophanien hin; Artemis erschien etwa einer Jungfrau am Webestuhl (10) und erhielt hierauf ihre Statue (oder kleine Tonfigur?) an einem Kreuzwege. Anderes geschieht infolge von Gelübden: Kythera, die Bithynierin (11), weiht eine weißmarmorne Aphrodite, weil sie dieselbe gelobt hat und nun auf beständige eheliche Eintracht hofft; eine kretische Mutter, Tempeldienerin der Artemis (12), stiftet dieser Göttin die Bilder ihrer beiden Töchterchen, mit dem Wunsch, dieselben möchten einst ebenfalls dem Dienste der Göttin leben; makedonische Eltern stellen (ohne Zweifel in einem Heiligtum) laut Gelübde die Statuen eines Knaben und eines Mädchens auf, wie sie ein niedliches Epigramm (13) schildert, wo die beiden Kinder zu Worte kommen. Sehr hübsch klingen

Andacht gegen die Gottheit und Beförderung des eigenen Ruhmes zusammen in der Stiftung eines Marmorreliefs der Musen durch den Musiker Xenokles; das Epigramm (14) lautet: „Euch allen neun Göttinnen weiht Xenokles dies Marmorgebilde, der Musiker; denn niemand wird ihm diesen Titel versagen; ruhmvoll durch seine Kunst, vergißt er auch die Musen nicht."

Ein Einzelvers (15) mag als ein Segensspruch über diesen ganzen Vorrat von Heiligtümern gelten: „Schütze, tritonische Göttin, die Weihenden wie das Geweihte!"

Außer der Anthologie sind zahlreiche Kunden von Anathemen vorhanden, welche sehr viel weiter führen. Wir übergehen die zum Tempelkultus notwendigen goldenen und silbernen Gefäße (16) und Geräte, welche durch umständliche Inschriften für mehrere Tempel bezeugt sind, ebenso die vielen Andenken und Kuriositäten, welche in die Tempel gestiftet waren, die silbernen und tönernen menschlichen Gliedmaßen in den Kurtempeln (17) und dergleichen mehr, um uns auf die Kunstwerke in engerm Sinne zu beschränken.

Hier wird man zunächst die vielen gemalten Tafeln von Geretteten, die Exvotos des Altertums, auszuschließen geneigt sein, wovon es nicht nur in Tempeln, sondern auch in Heroenkapellen (18) bisweilen wimmelte. Meist von ärmern Leuten gestiftet oder von solchen, die aus irgend einer Gefahr nur ihr Leben davongebracht, mögen es im ganzen wirklich geringe Malereien gewesen sein, *ῥωπικὰ γράμματα*, wie eine dürftige Mutter (18) das gestiftete Bild ihres Knaben selber bezeichnet. Doch konnte es auch geschehen, daß reiche Leute im Seesturm bedeutende Kunstwerke zu schenken gelobten, welche sie entweder schon besaßen oder neu fertigen ließen. Strabo (19) sah in den kleinen Hallen um den Tempel des „rettenden Zeus" im Piräus bewundernswerte Tafeln, Werke von berühmten „Meistern"; im Freien, das heißt im Tempelhofe, standen Bildsäulen. Der Inhalt der Tafeln, der geringen und der trefflichen, kann von der verschiedensten Art gewesen sein und viele könnten den heutigen Exvotobildern darin geglichen haben, daß sie die Abbildung der betreffenden Not und Gefahr und der angerufenen Gottheit enthielten (20).

Ein anderes, uraltes und echt griechisches Anathem sind die Preise, die in irgend einem Wettkampf gewonnen und dann den Göttern geweiht wurden, wobei der Name des Siegers, durch die heilige Stätte gesichert, viel gewisser weiterlebte, als wenn das Wertstück durch Privat-

erbschaft von Hand zu Hand ging. Nun war eine der ältesten Gestalten des Kampfpreises der eherne Dreifuß, und schon Hesiod (21) weihte denjenigen, welchen er im Wettgesang zu Chalkis gewonnen, den helikonischen Musen. Im Lauf der Jahrhunderte hatte sich dann in Athen die Sitte bilden können, daß diejenigen reichen Bürger, welche mit den von ihnen gestellten Chören den Sieg davongetragen, zur Aufstellung ihres Dreifußes ein eigenes kleines Heiligtum errichteten, bisweilen mit dem herrlichsten künstlerischen Schmuck. Das Monument des Lysikrates war der Träger eines solchen Dreifußes; in einem andern Zierbau derselben Art scheint der berühmte Satyr des Praxiteles gestanden zu haben. Die Stadt erhielt auf diese Weise eine „Dreifußstraße" (22) sonder gleichen, und es ist der Mühe wert, sich den ungeheuern Unterschied der Zeiten an diesem Beispiel klar zu machen. Auf welchen Umwegen müssen wir zu der Wahrnehmung geführt werden, daß bei den Griechen das, was heute höchstens Konkurrenz ist, feierlicher Wettkampf war, daß der beneidete Kampfpreis am besten unter göttliche Obhut gestellt wurde, daß der Wettkampf des Gesanges von der Leistung der Einzelnen auf diejenige ganzer dramatischer und gottesdienstlicher Chöre übergetragen werden konnte, und daß es endlich Sache der höchsten Ambition wurde, dem Preise dieses Kampfes eine öffentliche Aufstellung in Verbindung mit unvergänglichen Kunstwerken zu gewähren! — Von dem wunderbaren Vermögen edeln Zierbaues, welches jener einzig vorhandene Rest, das Denkmal des Lysikrates offenbart, ist an dieser Stelle nicht zu reden.

Daß bisweilen die Gestalt des Dreifußes selbst als Ziergebäude benützt wurde, in welchem ein Skulpturwerk sich befand, läßt sich schließen aus den Worten des Pausanias über den Dreifuß mit der Niobidengruppe oberhalb des Speläon am obern Rande des Dionysostheaters (23). Ein vatikanisches Relief, mit einer Kampfszene innerhalb eines Dreifußes, gibt hievon eine Idee. Aber schon lange bevor Hesiod seinen Dreifuß im Wettgesange gewann, kann das merkwürdige Geräte eine höhere Bedeutung gehabt haben. Es gehört samt dem Kessel zu dem ältesten und unentbehrlichsten Gepäck von Wandervölkern; unter ihm entzündet sich ursprünglich der Herd und an diesen knüpft sich, was auch in den wildesten Zeiten heilig geachtet wird. Wie frühe und durch welche Ideenverbindung sich die Weissagung beim Dreifuß einstellte, mag auf sich beruhen; gewiß ist, daß der Mythus sie vom Besitz des Dreifußes abhängig glaubte (24). Zum Anathem aber kann derselbe

geworden sein schon als Beutestück im Kriege; die zweite Stufe wird dann die gewesen sein, daß Dreifüße künstlerisch geschaffen wurden als Symbol des Sieges, weil man Haus und Herd des Feindes überwältigt hatte, wobei die Form sich mehr und mehr von dem rohen, auf drei Füßen ruhenden Ring (25) wird frei gemacht haben. Schon die Dreifüße, welche die Lakedämonier aus der Beute des ersten messenischen Krieges schaffen ließen und nach Amyklä stifteten, enthielten freistehende Götterbilder und müssen wohl als ziemlich bedeutende Prachtgeräte gedacht werden; noch größer waren zwei andere, erst nach der Schlacht von Aegos Potamoi dorthin gestiftete (26). In einzelnen Tempeln hatten sich von verschiedenen Weihungen her alte Dreifüße angesammelt; in dem des Apollon Ismenios zu Theben, wo ein Jahrespriestertum waltete, pflegten die reichern Priester bei Ablauf ihres Amtes einen Dreifuß zu stiften, und die Reihe begann schon mit einem Werke der mythischen Zeit: dem Dreifuß, welchen Amphitryon gestiftet, als Herakles das Priesteramt versah (27). Wegen der Schlacht von Platää weihten dann alle Hellenen nach Delphi den auf einer ehernen Schlange ruhenden goldenen Dreifuß (28), und ein Anathem aus dem Perserkriege war auch derjenige eherne, welcher von Gestalten von Persern emporgehalten wurde, eines von den wichtigen alten Kunstwerken, welche in den Peribolos des hadrianischen Olympieions zu Athen aufgenommen waren (29). Ganze Beutezehnten aus siegreichen Kriegen konnten auf Prachtstücke solcher Art verwendet werden. Von demjenigen dekorativen Leben, welches diesen Werken eigen gewesen sein kann, geben die bescheidenen ehernen Dreifüße, welche noch erhalten sind, kaum eine ferne Ahnung. Wie weit dreiseitige Marmoraltäre und Kandelaberfüße in einzelnen Beziehungen von dem ehernen Dreifuß beeinflußt worden, mag dahingestellt bleiben.

Neben dem Wunsch, die Gottheit durch Geschenke zu ehren, zu gewinnen und zu sühnen, spielen hier und beim Anathem überhaupt die verschiedensten Beweggründe (30) in buntester Mischung und Wandelung mit. Der einzelne sucht seine wichtigsten Erinnerungen und Interessen den Wechselfällen seines Hauses und Erbes zu entziehen, indem er sie bildlich gestaltet einem Heiligtum anvertraut; auch das Porträt, gemalt oder plastisch, wird zum Anathem; dazwischen überwältigt der Ehrgeiz und der Kunsttrieb der einzelnen wie der Staaten jede andere Absicht und es entstehen um die Wette Gebilde zum Teil von kolossalem Umfang.

Die Familie des Kypselos von Korinth stiftete die Lade, in welcher er als Kind vor den Nachstellungen der Bacchiaden gerettet worden, mit einer Welt von Bildern geschmückt in das Heräon zu Olympia. Im Thesauros der Akanthier zu Delphi befand sich das drei Fuß lange Modell einer Triere aus Gold und Elfenbein, welches der jüngere Kyros dem Lysander wegen seines Sieges bei Aegos Potamoi gesandt hatte (31) und welches Lysander dem Gotte geweiht haben wird. Nicht ein Modell, wohl aber eine gemalte Abbildung der Bosporosbrücke samt dem darüberziehenden Perserheere und zwei ruhmredigen Distichen stiftete der Erbauer der Brücke, Mandrokles, in den Heratempel seiner Heimat Samos (32). Wie dann die Tempel oft die Archive und Kassen der Stadt beherbergten und namentlich Inschriften wichtiger Staatsverträge enthielten, so konnte ein bevorzugter einzelner auch seinen Stammbaum dort in Sicherheit bringen. Im Erechtheion zu Athen war auf einer Tafel die Genealogie des Redners Lykurgos gemalt, eine Familie von lauter Priestern des Poseidon, welche bis zu Erechtheus hinauf reichte, vielleicht nicht viel anders angeordnet als die figurenreichen fürstlichen und adlichen Stammbäume unserer altdeutschen Schule (33).

Eine häufige Ursache künstlerischer Anatheme waren erlegte Bußen, welchen damit vielleicht etwas von ihrer Bitterkeit genommen werden sollte. Die Delphier bauten aus konfiszierter Habe von Verbrechern „die untern Heiligtümer“ (*τοὺς κάτω ναούς*) neu um (34). Aus Bußgeldern solcher, welche in Athen das Wasser aus den öffentlichen Leitungen beiseite geleitet hatten, stiftete Themistokles als Wasservorsteher die kleine Figur einer Wasserträgerin; es war dieselbe, welche er später, da sie von den Persern geraubt worden, als Flüchtling im Metroon zu Sardes wieder antraf (35). In Olympia stand, aus Strafgeldern unredlicher Wettkämpfer errichtet, eine ganze Reihe von sogenannten Zanes oder Straf-Zeusen (36). Die verfügende Behörde waren die Elier, deren „Frömmigkeit“ hiebei gerühmt wird; vielleicht hätten die betreffenden Gelder auch können für Bauwesen und Unterhaltung des Vorhandenen verwendet werden, aber nur der einzelne Strafzeus mit seiner warnenden Aufschrift hielt den einzelnen Fall mit Namen und Vergehen des Fehlbaren im Andenken der Menschen fest. Immerhin hätte man dabei unter den Göttern von Olympia ein wenig abwechseln können; denn von Zeusbildern stand der ganze heilige Bezirk ohnehin voll, indem das Stiften von solchen lange Zeit hindurch eine Ehrensache griechischer Städte gewesen sein muß; wer sich noch dabei auszeichnen

wollte, mußte etwa Kolosse stiften, wie der achtzehn Fuß hohe eherne Zeus der Kleitorier war und vollends der siebenundzwanzig Fuß hohe der Elier selbst, vom Beutezehnten eines Krieges gegen die Arkadier.

Bei diesem Anlaß muß hervorgehoben werden, wie wenig die Griechen überhaupt Bedenken trugen, das Bild einer und derselben Gottheit im nämlichen Heiligtum viele Male wiederholt aufzustellen. Schon neben dem eigentlichen Kultbild eines Tempels duldete man gerne ein älteres Holzbild (ξόανον), das einst die Stelle jenes eingenommen (37), oder die Gottheit war in mehrern Bildern mit verschiedenen Beinamen oder Anrufungen (ἐπικλήσεις) wiederholt (38); dazu kamen aber im Tempel und um denselben oft noch eine ganze Anzahl von Statuen, welche allmählich als Anatheme hingelangt waren, sodaß vielleicht eine Uebersicht aller Gestaltungen und Stile möglich war, welche das betreffende göttliche Wesen durchgemacht hatte. Als einst die Lipareer den Tyrrhenern zwanzig Schiffe abgenommen, stifteten sie nach Delphi ebenso viele (vermutlich identisch gebildete) Apollsstatuen (39). Was sich in einer Kirche unseres Mittelalters öfter wiederholt findet, die heilige Jungfrau, die Apostel und Propheten und so weiter, konkurriert unter sich bei weitem nicht so und häuft sich nicht so auf einen Anblick zusammen; ganz besonders aber ordnet sich das, was das Mittelalter im einzelnen stiftet, sei es Altar oder Glasgemälde, der bestimmten Kirche als Bestandteil derselben viel mehr unter als das griechische Anathem seinem Tempel, in welchen es oft nur wie zufällig hineingeraten erscheinen mußte. Ein großer weiterer Unterschied war, beiläufig gesagt, daß die Kirche auch das monumentale Grabmal in sich aufnahm, welches der Tempel und sein Peribolos, mythische Heroengräber ausgenommen, sorglich von sich ausschlossen.

Höchst merkwürdig ist die große Anzahl von ehernen und marmornen Tieren, welche als Anatheme auftreten, darunter ein weltberühmtes Kunstwerk, Myrons Kuh, welche noch zu Ciceros Zeit, auf der Pnyx zu Athen, vorhanden war. Die Gründe des Stiftens sind auch hier verschiedener Art, und hie und da ganz deutlich; öfter aber scheint Pausanias, unsere Hauptquelle, nur unsichere und späte Erklärungen überliefert zu haben und in einem Falle redet er absichtlich geheimnisvoll.

Das älteste und einfachste war, daß von Herdentieren und Jagdtieren das Fleisch geopfert und genossen wurde, Haut und Hörner aber, etwa an den nächsten Bäumen befestigt, als Anathem des Bauern,

Hirten oder Jägers galten. Die Anthologie gibt mehrere Epigramme dieses Inhalts. Sodann wird man mehrere Kunstwerke in Tempeln am ehesten als Weihgeschenke glücklicher Jäger zu deuten haben: die eisernen Köpfe eines Löwen und eines Wildschweins im Dionysostempel zu Pergamon (40), das eherne Haupt eines Bisons in Delphi, Weihestück eines Päonenkönigs (41). Aus später Zeit gesellt sich hinzu der Jagdhund, und ein solcher von der Hand des Leukon, „bellend lebendig" gebildet und höchst wahrscheinlich der Artemis geweiht, wird in einem Epigramm (42) gepriesen.

Feierliche Tieropfer werden verewigt oder auch ersetzt, indem man das betreffende Tier, aus Erz gebildet, in ein Heiligtum weiht. Zur Zeit der Pest am Anfang des peloponnesischen Krieges opferten die Einwohner von Kleonae auf delphische Weisung hin der aufgehenden Sonne einen Bock und weihten dann, als die Pest aufhörte, dem delphischen Apoll einen Bock von Erz (43). Ptolemäos Philopator, als Sieger über Antiochos, wollte vier Elephanten opfern, wurde aber durch ein Traumgesicht gewarnt und weihte statt dessen dem Helios vier eherne Elephanten (44).

Als allgemeines Sinnbild des Gedeihens faßt Pausanias (45) die ehernen Rinder auf (46), welche von Karystos und Platää nach den Perserkriegen in Delphi geweiht waren; diese Städte hätten damit ihren durch Bezwingung der Barbaren gesicherten Ackerbau und sonstigen Wohlstand andeuten wollen. Vielleicht ist das eherne Rind nur dasjenige Anathem, welches das geopferte am einfachsten symbolisiert. Daß Stiere bisweilen die vorgeschriebene Darstellung von Flußgöttern waren, ist bekannt (47).

Bisweilen wurde ein Tier, welches sich ein bestimmtes Verdienst erworben, in Erz als Anathem aufgestellt. Die Ambrakioten, als ihnen ein Hinterhalt der feindlichen Molosser durch das Geschrei und Rennen eines Esels verraten worden, weihten nach Delphi einen ehernen Esel, und die Delphier selbst stellten einen ehernen Wolf aus, weil einst ein solches Tier einen Tempelräuber tötete und den Raub verriet (48). Ob aus einer Dankbarkeit dieser Art der Athener Kallias das eherne Roß stiftete, welches man in Delphi sah (49), wird nicht näher gemeldet, jedenfalls aber gehören hieher die von den Kerkyräern nach Olympia und Delphi gestifteten Bilder desjenigen Stieres, welcher durch sein Brüllen an der Küste die Stelle eines großen Thunfischfanges angegeben hatte (50). Das Tier selbst hat man auf delphischen Befehl dem Poseidon

opfern müssen, aber aus dem Zehnten des Fischfanges bestritt man die doppelte Verewigung dieses Opfers in Erz. Und was hier im großen, geschah anderswo im kleinen: ein Epigramm der Anthologie (51), angeblich von Plato, meldet, daß ein Wanderer laut Gelübde, welcher Gottheit wird nicht gesagt, einen ehernen Frosch geweiht habe, weil ein Frosch hier dem Dürstenden die Nähe eines Gewässers verraten hatte.

Andere Male, ohne daß wir das nähere Motiv erführen, stiften die Städte Erzbilder solcher Tiere, welche im Lokalmythus vorkamen. Auf der Agora zu Argos, zwischen vielen andern Anathemen, sah der hereinstürmende König Pyrrhos mit Schrecken einen Wolf im Kampfe mit einem Stier; denn ihm war, wenn er dies anträfe, der Untergang geweissagt; es war eine eherne Gruppe, welche die Argiver geweiht hatten, weil einst Danaos, als er ihrer Stadt nahte, einen Wolf und einen Stier hatte kämpfen sehen (52). Die Stadt Elyros auf Kreta weihte nach Delphi eine eherne Ziege, von welcher zwei Kinder Apolls gesäugt wurden (53), nach einer Ortssage. Eine ganz andere Bedeutung hatte eine eherne, vergoldete Ziege auf der Agora zu Phlius; sie war aufgestellt zur Begütigung, weil beim Aufgange desjenigen Gestirns, welches die Ziege heißt, dort die Reben zu leiden pflegten, und man erwies ihr sogar einigen Kultus (54). Von dem Stier endlich, welchen der athenische Areopag auf die Akropolis geweiht hatte, sagt Pausanias (55) ganz mysteriös: über den Grund der Weihung könne, wer da wolle, mancherlei vermuten.

Der Löwe als Anathem kam spätestens schon am heiligen Weg der Branchiden bei Milet vor, und das Hauptexemplar im britischen Museum trägt sogar eine lange Weiheinschrift; allein der mit der Weihung an Apollon verbundene Sinn ist so dunkel als bei den übrigen von dort stammenden Statuen (56). Als Sinnbild der kriegerischen Tapferkeit, wenn auch nicht als Weihestück für eine bestimmte Gottheit, wurde der Löwe auf Schlachtfeldern kolossal aufgerichtet; ein sicheres Anathem aber war derjenige eherne Löwe, welchen die Elateer nach einer glücklich überstandenen Belagerung durch Kassander nach Delphi stifteten (57). Das Tier wurde um seiner Schönheit willen gewiß oft als bloße Zierde gebildet, und bei Verherrlichung von Herrschern wird der König der Tiere schon frühe nicht gefehlt haben, wie denn am Mausoleion eine ganze Anzahl von Löwen vorkamen; allein in feierlich majestätischen Bildungen, wie zum Beispiel der herrliche Löwe von Knidos im britischen Museum ist, wird man doch eher Weihgeschenke erblicken

wollen. Das wahre Gegenteil von diesem anathematischen Ernst war später die Löwin des Arkesilas, eines jener griechischen Meister, welche für das Rom Cäsars arbeiteten; geflügelte Putten hatten sie gezäumt, hielten ihr ein Horn zum Trinken vor und versuchten ihr sogar Sandalen anzulegen (58).

Neben allen Schattierungen in Absicht und Denkweise der Weihenden kommt dann immer wieder der einfachste Sinn des Anathems zu seinem Rechte als höhere, dauernde Gestalt des Opfers. Plinius zählt einmal als Gattungen von Statuen auf: Athleten, Krieger, Jäger und Opferer und läßt hierauf die Namen derjenigen Künstler folgen, welche sich darin ausgezeichnet. Mag nun auch die letztgenannte Gattung in wenigen oder keinen sichern griechischen Beispielen mehr nachzuweisen sein, so hat sie doch als solche existiert; die Andacht und Ergebenheit des Opferers sollte gleichsam durch das Erzbild dem Gotte ewig gegenwärtig gehalten werden. Eine Kunde bei Pausanias (59) läßt ahnen, daß hie und da auch Gelübde dauernder periodischer Opfer abgekauft wurden durch ein Anathem. Die Leute von Orneä im argivischen Lande hatten einst in Kriegsnot dem Apoll gelobt, wenn er ihnen die Feinde wegtreibe, ihm täglich einen feierlichen Zug zu halten und ihm bestimmte Opfer in bestimmter Zahl zu bringen. Als sie gesiegt hatten, brachten sie täglich das Versprochene dar; als aber Aufwand und Mühe zu groß wurden, kamen sie auf den schlauen Gedanken (σόφισμα), dem Gotte zwar Opfer und Aufzug zu weihen, aber als Erzgebilde. Dieses letztere, wie es in Delphi stand, hat man die Wahl sich vorzustellen als Relief oder eher (60) als Gruppe von zahlreichen, wenn auch kleinen Figuren. Was hier eine ganze Stadt aus bewußter Schlauheit getan haben soll, kann auch dem einzelnen einmal nahe gelegen haben; doch wird der Typus des Opferers nicht wesentlich auf diese Weise entstanden sein, sondern unbefangen als Schenkung an die Gottheit. Ja, ist nicht im Grunde der panathenäische Festzug am Friese des Parthenon, wie alle Reliefdarstellungen des Kultus überhaupt, ein großes gemeinsames Anathem?

Um aber die großen anathematischen Freigruppen richtig zu beurteilen, muß man sich stets von neuem gegenwärtig halten, wie in frühern Zeiten überhaupt und bei den Griechen insbesondere das entstand, was man Kunstsitten nennt. Das ursprüngliche Motiv des Denkmals ist ein religiöses, gegebenes; um dasselbe zum Ausdruck zu bringen, haben Kunst und Aufwand von frühe her getan, was sie jederzeit vermochten;

nun hat sich der Wetteifer (ἀγών), welcher alles griechische Leben durchdringt, der Sache bemächtigt, und schon innerhalb der heiligen Räume einer Stadt steigert man sich von Anathem zu Anathem; in den höchsten Schwung aber gerät das Stiften durch den Machteinfluß der beiden großen Festorte Delphi und Olympia, wo alle Städte des Stammlandes und der Kolonialwelt mit einander wetteifern können und mit der Zeit beinahe müssen; ein Zustand, wie er sonst in der ganzen Kunstgeschichte nirgends mehr vorkommt. Und zwischen und neben jenen Gruppen, oft dicht gedrängt, eine zweite Welt des Wetteifers, die ehernen Sieger der Kampfspiele, Athleten, Reiter und Viergespanne!

Hier ist nicht mehr zu erwarten, daß bei den Anathemen noch der religiöse Grund, etwa die Erfüllung eines Gelübdes, hätte das entscheidende sein sollen. In Delphi und Olympia verherrlichen die Griechenstädte wesentlich sich selber, oder sie verkünden der griechischen Gesamtnation an diesen Orten einer riesigen Publizität irgend etwas, das ihr Leben mächtiger berührt hat. Pausanias erwähnt nach einander (61) zwei Stiftungen in Olympia, welche jede auf ihre Weise die Symbolik dieser Anatheme erläutern helfen. Die eine bestand aus einer Anzahl von ehernen Knaben mit betend vorgestreckter Rechten (Werke des Kalamis); der Grieche erriet wohl, daß diese zu den Göttern gebetet hätten, während ihre Väter kämpften, und in der Tat war das Werk ein Beutezehnte von einem Siege der Agrigentiner über das phönicisch-libysche Motye. Aus derselben Zeit, etwa der Mitte des V. Jahrhunderts, stammte das andere Anathem, ein Werk des Kallon, eine der merkwürdigsten Gruppen aus dem Gebiete des Kultus: Der Chor von fünfunddreißig Knaben samt Chorlehrer und Flötenspieler, welchen die sicilischen Messanier jährlich nach Rhegion sandten, war einst in der Meerenge ertrunken, und nun stiftete die Heimatstadt die sämtlichen Bilder derselben, nicht in einem heimischen Tempel und nicht nach Rhegion, sondern nach der Hauptstätte aller hellenischen Festfreude (62).

PYTHAGORAS
(WAHRHEIT UND DICHTUNG)
28. OKTOBER 1877.

In einer sonst völlig historischen Zeit und Umgebung, in dem Großgriechenland des VI. Jahrhunderts vor Chr., tritt eine Gestalt auf, um welche der Mythos mit unerbittlicher Gewalt seine schimmernden Fittiche geschlagen hat; dazu kam eine bewußte Tendenz Früherer und Späterer, diese Gestalt nachträglich bestimmten Absichten dienstbar zu machen. Durch den Schleier doppelter und dreifacher Täuschungen hindurch sucht nun die neuere Forschung den Tatbestand zu ergründen, wie er in Wahrheit gewesen sein möchte, und doch ist die Frage in Hauptbeziehungen noch eine offene zu nennen. Was ich in meinem Beitrag zur Lösung als Dichtung bezeichne, ist nun nicht etwa ein Ersinnen von Tatsachen in der Art eines historischen Romans; meine Willkür wird nur darin bestehen, daß ich unter dem Ueberlieferten nach Gutdünken auswähle, die Akzente verteile und die Motive, wo sie nicht überliefert sind, zu erraten versuche. Weit entfernt von dem Anspruch, der Wissenschaft einen Dienst zu leisten, habe ich nur versuchen müssen, mich selber nach Kräften ins Klare zu setzen über ein Problem, das mich schon längst lebhaft beschäftigt hatte. Es fand sich, daß mehr als ein Baustein, der von der Kritik aufgegeben in dem Trümmerhaufen lag, sich wohl wieder mit einem zweiten und dritten zusammenfügen lasse und dann Schlüsse gestatte auf die Urgestalt des Baues. Das Bild des Pythagoras, wie es sich nun darbietet, ist fremdartig und sonderbar, allein es hat unleugbare Züge von Größe.

* * *

> Strabo: Wenn man vom Vorgebirge Lacinium umbiegt, da lagen die Achäerstädte, welche jetzt nicht mehr sind, ausgenommen Tarent. Aber wegen des Ruhmes einiger derselben muß ihrer doch gedacht werden.

Inmitten der großen kolonialen Bewegung der griechischen Nation, da sie an allen Barbarenstrand einen hellenischen Küstensaum anwob, erhielt außer Sizilien, Campanien, Calabrien und Apulien auch der Golf von Tarent eine Reihe Ansiedelungen, meist gegen Ende des VIII. Jahrhunderts vor Chr. Es waren Auswanderer der verschiedensten Herkunft, spartanische Dorer, ozolische Lokrer, Ionier und namentlich Achäer;

sie gründeten Tarent, Metapont, Heraklea, Siris, Sybaris, Kroton am südlichen Ende des Golfes, endlich gegen das Aeußerste von Italien hin: Kaulonia, Lokroi. Die Binnenvölker: Messapier, Iapygier, Lucaner und andere, welche man sich als Hirten vorstellt, scheinen leicht in irgend ein abhängiges Verhältnis gebracht worden zu sein. Was außerdem die gekauften Sklaven für eine Quote waren, weiß man nicht. Einzelne Kolonien waren bald in außerordentlich raschem Gedeihen; Sybaris soll 25 Tochterstädte, zumal gegen das Tyrrhenische Meer hin gegründet haben, das heißt, es hatte 25 abhängige Ortschaften, darunter Poseidonia. Freilich hatte nur Tarent einen natürlichen Hafen, während die übrigen Städte meist durch breite Lagunen vom Meere getrennt waren und Kroton zum Beispiel nur eine seichte Reede hatte. Ihnen fehlten die Vorteile und Nachteile der Hafenstädte: die Kühnheit zur See, die beständige Steuerung, das rasch zugreifende Volk von Lootsen und Ruderern.

Die Verfassung, so viel man weiß, sollte beruhen auf einem ewigen Vorrecht der Abkömmlinge der zuerst Angelangten, welche einst die Städte gegründet und die Feldmarken ausgemessen hatten; tausend Männer in jeder Stadt, in Lokroi nur 100, waren der Souverain und bestellten Rat und Gericht; zugleich repräsentierten sie die Familien der ersten Gründer und sollten, wie es scheint, jeder noch im Besitze eines ungeteilten, unverkäuflichen Erbgutes sein. Anerkannt war damals die Fruchtbarkeit und Gesundheit dieser jetzt so verrufenen Gegenden, Kroton war sogar sprichwörtlich gesund und wurde die Stadt des berühmten Athleten Milon. Groß ist die Zahl der krotonischen Olympioniken — in einer Olympiade siegten ihrer 6 im Wettlauf —, später war es freilich auch die Stadt der berühmten Aerzte.

Im Fett konnte man ersticken, und die Luxusgesetze werden wenig geholfen haben. Sybaris ist der sprichwörtliche Sündenbock. Ueberreichtum an Korn, Wein, Herden herrschte da, wo jetzt der permanente Hunger herrscht.

Die Sicherheit des Zustandes im Innern des einzelnen Koloniestaates hing einstweilen daran, daß die herrschende Kaste sehr zahlreich und der Grundbesitz das Entscheidende war, nicht der Geldbesitz wie in Seestädten. Die Sicherheit nach außen wäre einstweilen eine vollkommene gewesen: noch drängten die mittelitalischen Binnenstämme nicht nach Süden, aber der Neid der Städte gegeneinander brachte Gefahr; schon wenige Zeit nach ihrer Gründung beschlossen Metapontiner, Sybariten und Krotoniaten, die übrigen angesiedelten Griechen aus

Italien zu vertreiben; ihre Heere nahmen einstweilen Siris ein, wobei Grausamkeiten vorfielen, welche eine Pest als göttliche Strafe nach sich zogen; der Krieg blieb dann den Krotoniaten am Halse, welche sich nun an Lokroi rächen wollten, das den Siriten Hülfe geleistet hatte, und diesmal unterlagen sie dem verzweifelten Heldenmut einer Minderzahl; angeblich 120,000 Mann wurden von 15,000 besiegt, Zahlen, welche etwa dann annehmbar sind, wenn man voraussetzt, die betroffenen Städte hätten ihre ländlichen Untertanen, mochten sie vollzählig dabei sein oder nicht, als Kontingente mitgerechnet.

Die Herrschenden darf man sich jedenfalls als rüstig und kriegslustig vorstellen. In ihrer Lebensweise werden sie sich dem Adel des eigentlichen Griechenlands nach Kräften genähert haben, als Edel-Treffliche, so gut es ging. Waffen, Leibesübung und Gelage und vor allem das edle Roß werden ihre Zeit ausgefüllt haben, der Begleiter zum Kriege wie zum Kampfspiel. Als besonders bevorzugt wird gegolten haben, wer sich das Auftreten in Olympia und den anderen Kampfstätten des alten Hellas erlauben konnte, zum Ringkampf oder zum Wettstreiten und Wagenrennen. Metapont und Sybaris hatten in Olympia eigene Thesauren. Metapont weihte auch ein χρυσοῦν θέρος nach Delphi.

Wie gerne hing man auch noch mit der mythisch-heroischen Zeit der homerischen und vorhomerischen Helden zusammen! — Diesen Städten genügte ihre Ansiedlungsgeschichte bei weitem nicht; überall erzählte man von viel frühern Heroen der mythischen Zeit, welche in Italien Denkmäler ihrer Kraft hinterlassen hätten. Die Krotoniaten, trotz der schönen Erzählung, welche ihren historischen Gründer Myskellos (710 vor Christus) verklärte, fabelten von hieherverschlagenen, vom trojanischen Krieg zurückkehrenden Achäern, welche nicht mehr weiter konnten, weil die mitgeführten Troerinnen ihre Schiffe verbrannten, während sie das fruchtbare Land auskundschafteten, wo dann ohnehin gut bleiben war. Ja schon Herakles sollte einst hier, als er mit seinem Rinderraub aus Hesperien vorsprach, von einem gewissen Kroton herrlich bewirtet worden sein. Ebenso glaubten die Metapontier, ihre Stadt sei eigentlich vom Nestor und seinen Pyliern gegründet, welche bei demselben Anlaß in die Irre geraten, daher die (offenbar prächtige periodische) Totenfeier der Neleiden, des Hauses Nestors; überhaupt war bei den Großgriechen der Heroenkult eifriger und feierlicher als bei den Hellenen des Mutterlandes. Unter anderm war Epeios, der Verfertiger des trojanischen Pferdes, der Gründer von

Metapont; die Werkzeuge ad hoc zeigte man noch im Tempel der Athene vor der Stadt. Erst in zweiter Linie gab dann auch Metapont eine historische Gründung im VIII. Jahrhundert zu, durch Daulios, den Stadtherrn von Krissa im Golf von Korinth — und endlich erst noch einen andern achäischen Gründer Leukippos, der den Tarentinern den Grund und Boden zur neuen Stadt abschwatzte.

Um jeden Preis suchte der Hellene sein Dasein an das Uraltertum, den Mythus anzuknüpfen, und ebendamals wollte jede anständige Familie durch irgend eine kühne Genealogie von Göttern abstammen.

Von diesen Göttern hatte der Hellene eine geringe Meinung in moralischer Beziehung, aber vielen Glauben an ihre Gegenwart und an die Notwendigkeit ihrer Begütigung. Gerade in den hier vorkommenden Gegenden hatte man noch neue Beispiele ihrer hülfreichen Anwesenheit: Das Volk von Lokroi bei jenem Sieg über die Krotoniaten war begleitet gewesen von zwei mächtigen Reitern auf weißen Rossen in roten Mänteln, von den Söhnen des Zeus, Kastor und Polydeukes, und auf übernatürliche Weise hatte man den Sieg noch an demselben Tage in Korinth, Athen und Lakedämon erfahren. An Tempeln und Weihestätten aller Art wird es nirgends gefehlt haben, und am Capo delle Colonne, etwa drei Stunden südlich vom alten Kroton, sieht man noch die Reste eines altberühmten Heiligtums aller Völker des Golfes: den Tempel der Hera Lakinia, ehemals in einem weiten heiligen Bezirk, welcher Wälder und Weiden enthielt und von hohen Tannen umzäunt war; hier weideten Herden aller Art, ohne Hirten; die Tiere kamen des Morgens aus ihren Ställen und kehrten des Abends wieder dahin zurück, ohne von wilden Tieren oder durch Menschenbosheit geschädigt zu werden; der Ertrag dieser Herden war sehr reich, und aus demselben gestiftet fand sich im Tempel eine massiv goldene Säule. Wundersam war auch, daß die Asche des Brandopferaltars vor dem Tempel durch keinen Wind aufgeweht werden konnte.

Den Kultus der Götter vollständig aufrecht zu halten, sie nicht durch Vernachlässigung zu erzürnen, war damals die Pflicht jeder griechischen Stadtgemeinde. In reichen Städten gedieh er zur höchsten Pracht, und die größte Stärke der griechischen Religion hing vielleicht daran, daß die ganze Lebensfreude und das agonale Wesen mit dem Kultus in engsten Zusammenhang gebracht war.

Die Geschicke im großen aber hingen doch nicht von den Göttern ab. Das Herrschende war das Fatum, und die Griechen, welchen man so

gerne eine heitere Lebensansicht zuschreibt, waren voll lauter pessimistischer Klage über das Erdenleben. Nur daß sie sich doch nicht zu bloßer Beschaulichkeit resignierten und nie auf Wirken und Wollen verzichteten.

Die Hellenen Unteritaliens nahmen vollen und reichlichen Anteil an den Licht- und Schattenseiten des damaligen religiösen Zustandes der Gesamtnation. Es ist ganz vorzugsweise die Zeit des Orakels von Delphi, welches schon bei Auszügen zu Koloniegründungen immer befragt wurde, sodaß die Kolonien in einem besondern Pietätsverhältnis zum delphischen Apoll standen und ihm die prächtigsten Weihegeschenke darbrachten. Aber auch der Glaube an jegliche Weissagung oder Ahnung war ihnen und den Griechen des Mutterlandes gemeinsam, und namentlich den Zeichendeuter im Kriege wollte niemand entbehren; es kam aber vor, daß ein solcher der Stadt, welche ihn im Solde hatte, entwich, wenn die Opferzeichen gar zu übel lauteten (so Kallias, der Iamide, der den Sybariten entwich und zu den Krotoniaten überging); denn diese Männer glaubten an ihre Lehre und besaßen sie durch alte Ueberlieferung. Nach Ansicht der Alten liegt das große Netz der Notwendigkeiten gar nicht so tief im Boden verborgen; eine geweihte und kluge Hand kann es stellenweise mit einem Griff bloßlegen. Weniger ehrwürdig und im Leben sehr stark vertreten war anderer Aberglauben und vollends die Magie, sowohl die, welche man zu erleiden glaubte, als die, welche man, oft mit Hülfe der verdächtigsten Beschwörer, übte. Es war eine alte griechische Meinung, daß man durch Sprüche und Formeln auf Götter und auf dämonische Zwischenwesen eine Wirkung ausüben könne, und der Götterzwang war außerdem eine Praxis der alten Italier; Numa fängt im Aventin die Wald- und Quellgeister Picus und Faunus, und Tullus Hostilius kommt um bei einer mißlungenen Beschwörung des Jupiter. Wehe aber, wenn sich ein gaunerischer Beschwörer in einer heimlich schuldbewußten Familie einnistete und Aengste erregte, um sie dann durch Götterbeschwörung zu heben. Die sogenannten Orphiker, welche etwa gleichzeitig mit Pythagoras auftraten, sind vielleicht von Anfang an nichts anderes als solche Betrüger gewesen.

Noch unheimlicher aber ist die Beschwörung Verstorbener, welche damals viel allgemeiner gewesen sein muß, als die verhältnismäßige Seltenheit der wirklich erwähnten Fälle würde ahnen lassen; dieselben werden nämlich im Ton der Selbstverständlichkeit und mit Einzelzügen erzählt, welche nur bei einer häufigen Praxis denkbar sind. Unteritalien

muß hiefür einen ganz besondern Ruf gehabt haben, weil die Spartaner von dort her „Psychagogen" kommen ließen, um den Schatten des Feldherrn Pausanias vom Tempel der Chalkioikos, dem Ort seines Todes, wegzubringen. Italien wird, wie Griechenland, seine Seelenbeschwörungsstätten gehabt haben; diejenige bei Misenum und Cumä war weltbekannt; eine andere mag sich kaum zwei Tagereisen von Kroton, unweit Terina am Tyrrhenermeer befunden haben. Der Vater eines früh verstorbenen Sohnes hielt denselben für das Opfer von Gift oder Zaubermitteln und bekam dann in jenem Heiligtum, aber nur im Schlaf, seinen eigenen Vater und seinen Sohn zu sehen, welche ihn beruhigten; auch fand sich ein Täfelchen vor mit der Auskunft, der Sohn sei eines vom Schicksal bestimmten Todes gestorben und sein Weiterleben wäre weder für ihn noch für die Eltern gut gewesen. Andere Male erfolgt die Erscheinung im Wachen; ganz nach der düstern homerischen Anschauung erscheint auf die Bannung, auf Sühnung und Weinopfer das Schattenbild (εἴδωλον) des Verstorbenen, sei es, daß man es zu sühnen oder nach Geheimnissen zu fragen hat, die jener ins Grab genommen. Es ist nur ein Augenblick Urlaub, den die Schattenwelt dem einzelnen gegeben.

Außerdem herrschte hier der Glaube an bösartige Kobolde oder Gespenster, ja das Hauptbeispiel gehört in jene nämliche Gegend von Terina, nach dem nur wenige Stunden entfernten Temesa. Ein Gefährte des Odysseus, Polites, war einst von den Temesanern wegen verübter Ungebühr gesteinigt worden; sein Geist oder Dämon verhängte nun über sie so viele Todesfälle von Jung und Alt, daß man sich an das Orakel von Delphi wandte. Der Bescheid lautete: der „Heros" müsse versöhnt, ihm ein heiliger Bezirk mit Tempel geweiht werden; dann soll man ihm alljährlich die schönste Jungfrau von Temesa geben. So geschah es, und das Uebel hörte auf. Die Leute brachten es, wer weiß ob Jahrhunderte hindurch, über sich, regelmäßig das schönste Mädchen als Jahrespriesterin in dies schauerliche Heiligtum, in die Nähe eines vorhanden geglaubten fürchterlichen Wesens zu sperren, und so war die Sachlage noch während des ganzen Aufenthaltes des Pythagoras in dem so nahen Kroton; erst reichlich 20 Jahre nach seinem Tode machte ein mutiger Faustkämpfer, Euthymos, dem Spuk ein Ende; der besiegte Kobold versank im Meer, und Euthymos wurde der Gatte der befreiten Priesterin. Die herrenlose, von keiner festen Doktrin gehütete griechische Religion war wehrlos gegen so vieles, was an sie herankam und ebenfalls griechischer Götterdienst zu sein begehrte. Namentlich muß der Taumel der

dionysischen Feste und Wallfahrten, welche um das Jahr 600 vor Christus seinen Höhepunkt erreichte, auch in Unteritalien sich reichlich verbreitet haben, indem hier auch die Eingeborenen den Dionysos und seine Gattin als Liber und Libera rauschend verehrten. Diese Bacchanalien wurden in der Folgezeit zu einem verbrecherischen Unwesen, welches später den inzwischen in Italien herrschend gewordenen römischen Staat zu einer scharfen Untersuchung nötigte.

Bei diesen Westgriechen an dem damals so gesegneten Golf von Tarent ging überhaupt Gutes und Schlimmes der hoch angelegten hellenischen Natur reich durcheinander. Daß es aber noch immer ein jugendliches Volk war, sollte sich zeigen, als eine große Persönlichkeit in seiner Mitte auftrat, das Gewissen rege machte und auch dem Denken einen gewaltigen neuen Stoff und eine neue Richtung gab.

Um das Jahr 532 vor Christus oder wenig später erschien in Kroton ein Mann von majestätischem Ansehen, ein Ionier von der Insel Samos, doch ursprünglich tyrrhenischer Herkunft, Pythagoras (1). Er war etwa 40jährig, also nach griechischer Ansicht auf der Höhe seiner Kraft; sein Haar wallte in langen Locken; sein Gewand war schneeweiße Wolle. Man erfuhr, daß er schon in Samos vier Jahre lang gelehrt und dann große Reisen gemacht habe, und auch die strengste Kritik kann nicht umhin, ihm einen längern Aufenthalt in Aegypten zuzugestehen. Selbst die weitern Reisen nach Babylonien, zu Chaldäern und Magiern bestreitet man einem Menschen, wie dieser war, vielleicht mit Unrecht. Warum aber war er hierauf nicht in Ionien geblieben, wo damals eine so kräftige Philosophenschule blühte? warum nicht nach Athen gegangen? Es wird sich zeigen, daß er eben kein bloßer Philosoph war, obwohl er zuerst sich so nannte, und er mag Gründe gehabt haben, seinen archimedischen Punkt eher bei den Westgriechen zu suchen. Ein Verhältnis zum Orakel von Delphi ist ihm, wie es scheint, nur angedichtet worden.

Aus seinem ganzen Wesen sprach ein edler ruhiger Ernst, ohne alles Mürrische; Spott und gewöhnliches Gerede kam nicht aus seinem Munde. Alles an ihm atmete einen großen Zweck. Er begann zu reden, vielleicht zuerst vor wenigen, dann vor vielen und vor dem ganzen Volke der reichen, üppigen und kräftigen Stadt, bis ihm die Krotoniaten „mit Weib und Kind“ ein riesiges Auditorium (ὁμαχόειον) errichteten. Seine Lehre aber war eine solche, welche das bisherige Bewußtsein der Menschen aus den Angeln heben konnte: die Seelenwanderung.

Die Seele ist göttlichen Ursprungs; sie wandert im Verlauf der Zeiten durch verschiedene irdische Gestalten, durch Menschen- und Tierleiber, und von ihrem Verhalten in diesen zur Züchtigung über sie verhängten Lebensläufen wird es abhängen, ob und wie bald sie wieder in das göttliche Wesen aufgenommen werde.

Dies war die Lehre, welche Pythagoras dem dürftigen hellenischen Jenseits entgegenhielt. Dasselbe hatte mit Ausnahme weniger großer Frevler und großer Tugendhafter allen das gleiche traurige, ziellose Schattendasein mit der wispernden Stimme zuerkannt, und auch diese Existenz hatte können durch schändliche Beschwörer gestört werden.

Freilich hatte schon seit uralter Zeit den Griechen etwas gedämmert, was sich mit der Metempsychose scheinbar berührte: die Metamorphose. Die Wandlung eines Wesens in ein anderes war ihnen von jeher geläufig gewesen. Die Götter hatten einen Menschen je nach Umständen gerettet oder bestraft, indem sie ihn in eine Pflanze verwandelten oder zum Fels versteinerten, und das Volk war überzeugt, daß gewisse Tiergattungen, wie zum Beispiel die Delphine, verwandelte Menschen seien. In endlosen Varianten und stets neuen Motivierungen kann man diesen Glauben bei den Griechen verfolgen. Allein alle diese Verwandlungen waren definitiv, während die Metempsychose des Pythagoras einen ganzen Kreislauf durch viele Leben in Aussicht stellte.

Hatte er Kunde von der brahmanischen Lehre, welche dies alles in reicher systematischer Vollendung erledigt? Oder von seinem nur um Jahrzehnte ältern Zeitgenossen Buddha, welcher bei tiefem Jammer über das Erdenleben das allmähliche Erlöschen der vielgewanderten Seele im Nirwana zum Glauben des ganzen Volkes, zum Trost der Armen und Leidenden machen wollte? Man weiß es nicht, und Pythagoras war jedenfalls der Mann, in dessen Geist Indisches oder Aegyptisches ein völlig eigener Besitz wurde. Und das Erdenleben, wenn es schon eine Prüfung war, verachtete er nicht, sondern gab ihm die höchste für ihn erreichbare Weihe und Würde durch Erkenntnis. Die Menschen kämen zur Welt, sagte er, wie zu den großen Festversammlungen, die einen um Geschäfte zu machen, die andern um an den Wettkämpfen Teil zu nehmen, die dritten als Beschauende. Das große Wort des um zwei Generationen jüngern Anaxagoras mag dem Sinne nach schon dem Pythagoras eigen gewesen sein: das Geborenwerden sei dem Nichtgeborenwerden vorzuziehen, schon damit man den Himmel betrachte und die ganze Ordnung des Weltgebäudes.

Doch hievon wird weiter zu reden sein. Suchen wir uns nur zunächst vorzustellen, wie die große Seelenlehre wirken mußte.

In dieser Zeit des ersten Auftretens in Kroton muß jene Erweckung um sich gegriffen haben, welche weit über die hellenische Bevölkerung hinaus wirkte; Italier verschiedener Herkunft, welche sich vielleicht furchtbaren Anschauungen des Jenseits und schrecklichen Totenkulten entrissen fühlten durch die zu ihnen gedrungene neue Lehre, strömten nach Kroton, um den Mann zu hören und zu sehen; es waren unter anderm Lucaner, Peuketier, Messapier und Römer. Zwei Jahrhunderte später erhielt Pythagoras eine Statue auf dem römischen Forum neben der des Alkibiades, weil im samnitischen Kriege das Orakel von Delphi befohlen hatte, dem weisesten und dem tapfersten der Hellenen Standbilder zu setzen, und da mag die große, in Familien aufbewahrte Erinnerung an jene Tage und Jahre für Pythagoras als den weisesten entschieden haben.

Er selbst nannte wenigstens vier seiner frühern Menschwerdungen und rechnete deren irdische Lebenssumme auf 207 Jahre. Andere erinnerte er etwa an ihre frühern Lebensläufe; dem Myllias „rief er in Erinnerung", daß er einst Midas, Sohn des Gordias, gewesen sei, worauf derselbe nach Kleinasien reiste, um dort an dem Grabe seiner vormaligen Hülle die gebührenden Opfer zu bringen. In dem Bellen eines Hundes erkannte Pythagoras die Stimme eines verstorbenen Freundes. Aber auch den Zwischenaufenthalt seiner eigenen Seele zwischen seinen Avataras, den Hades, kannte und schilderte er.

Allzuleicht hat man diese Aussagen als bloße Phantasien der Umgebung verworfen. Wir wissen nicht genug, wie sich die Gestalten der hellenischen Vergangenheit im Innern des Pythagoras reflektierten und welche Verwandtschaften ihm aus dem Dunkel winken mochten. Auch seinen unbefangenen Verkehr mit Tieren, in welchen er ehemalige Menschenseelen geahnt haben muß, hat man schwerlich ersonnen, nur abenteuerlich übertrieben: mit der verwüstenden Bärin der daunischen Gebirge, welche er streichelte, speiste und mit der Beschwörung entließ, nichts Lebendiges mehr anzugreifen; mit dem Stier, welcher dann noch lange beim Heratempel von Tarent auslebte, als der „heilige Stier des Pythagoras"; mit dem Adler, der zu ihm niederschwebte und sich streicheln ließ. Für völlig wahrscheinlich darf es gelten, daß er einst einen ganzen Zug Fische, welche schon im Todeszappeln am Strande lagen, freikaufte und wieder in das Meer entließ. Ueber solche Entschlüsse konnte

bei ihm vielleicht eine Rührung des Augenblickes entscheiden. Natürlich wurde Pythagoras in der Phantasie des Volkes der allgemeine Wundermann, auf welchen Züge anderer ganz unbefangen übertragen wurden. Dahin gehört sein gleichzeitiges Auftreten in Metapont und Tauromenion, welches mit seiner Lehre in gar keinem Zusammenhang steht. — Daß ihn endlich manche für einen Gott hielten, etwa für den aus dem Hyperboreerland gekommenen Apoll, hing an der sichtlichen Erhabenheit seines Wesens und an der Kraft seines Wirkens; dagegen verwahren sich die vorhandenen Kunden ausdrücklich gegen eine bloße Abstammung von Göttern, wie sie den übrigen vornehmen Griechen genügte. Was wollte auch die Abstammung bedeuten, wenn bei der Geburt die Seele von anderswoher kam?

Hierüber hatte Pythagoras eine Lehre, die ihm möglicherweise in Aegypten geoffenbart worden war: aus den zahllosen Seelen, welche vakant in der Luft schweben, aus denjenigen, welche sich in andern Leibern auf der Erde und im Meer befinden, nimmt der Seelenverwalter Hermes eine und senkt sie, wie es scheint im Moment der Geburt, in den neuen Leib. Dies ist vielleicht eine Erinnerung an den ägyptischen Thot, den Schreiber des Himmels, welcher nicht nur die Wiederkehr der Feste, das heißt den Kalender, sondern auch die Jahre und Lebensdauer der einzelnen Menschen aufzeichnet. Der hellenische Hermes führt nur beim Tode den Menschen an seinen Bestimmungsort. Daß bei den Leichen nicht die Verbrennung, sondern eine ganz einfache Bestattung pythagoreischer Brauch wurde, kann ebenfalls als ägyptische Einwirkung gelten; die heutigen Buddhisten ziehen eifrig die Verbrennung vor, damit die Leiche nicht durch böse dämonische Künste neu belebt werde.

Die große moralische Folge der Metempsychose war das Gefühl der Verantwortung für das eigene Heil in einem künftigen Leben. Gewöhnliche, selbstsüchtige Menschen mochten hievon wenig berührt werden; da sie von ihren vermutlichen frühern Lebensläufen kein Bewußtsein hatten, kümmerten auch die künftigen sie nichts, und einer also für sie sehr gleichgültigen Lehre werden sie ohnehin wenig oder keinen Glauben geschenkt haben. Daß aber ganze Völker bis auf den heutigen Tag vom Seelenwanderungsglauben völlig erfüllt und in ihrem Tun bestimmt sein können, zeigt der Religionszustand weiter Gegenden des östlichen Asiens, wie ihn Bastian schildert. Das Einzelne der Lehre des Pythagoras hierüber wagen wir bei der Unvollständigkeit der Ueberlieferung nur kurz anzudeuten. Gottheit ist alles, was unvergänglich ist,

insbesondere der Aether, und jede Menschenseele (ψυχή) ist ein Teil dieses Aethers und also göttlich und unsterblich, während das bloße Leben (ζωή) des Individuums sein sterblicher Teil ist. Jener Aether aber soll zugleich als das „Warme" gedacht gewesen sein; die Sonne und die übrigen Himmelskörper als Götter, weil das Warme, das Lebenerweckende in ihnen herrsche; Götter und Menschen als verwandt, weil der Mensch Anteil am Warmen habe, und dergleichen mehr. Hier fehlt nun der Gottheit jedes moralische Attribut; es will uns aber schwer in den Sinn, daß eine solche Lehre diejenige große moralische Erhebung hervorgerufen hätte, welche um Pythagoras herum stattgefunden hat, und die Gottheit, in welche endlich aufgenommen zu werden das höchste und tiefste Sehnen war, wird wohl im Munde des Meisters noch andere Eigenschaften gehabt haben. Und wir erfahren die letztern aus einer andern Quelle: Wahrheit und Güte, dies seien die edelsten Gaben der Gottheit und die Eigenschaften, worin man ihr gleichen könne.

Die hellenischen Einzelgötter blieben daneben in voller Geltung bestehen, und Pythagoras und die Seinen erwiesen ihnen den gebührenden Dienst; es ertönten Oden zur Lyra und der Hymnus auf Götter und große Menschen. Dies war nicht etwa eine bloße Anbequemung aus Klugheit; der Meister fand die Götter vor; sie waren älter als er, und laut guten Zeugnissen war er außerdem überzeugt vom Dasein übermenschlicher Mittelwesen, der Dämonen und Heroen. Aber in welcher Gestalt fand er die Götter vor! Von denjenigen Unwürdigkeiten, welche die Dichter, besonders Homer in der Ilias, auf Zeus und Hera, Ares und Hephästos gehäuft, hatten sich die Götter nie mehr erholt, und dem Pythagoras blieb hier nur ein Protest des Abscheus; ihm kam vor, als hätte er im Hades die Seele des Hesiod gesehen, an einen Pfeiler gebunden und beständig wispernd, die des Homer aber an einem Baume hängend und von Schlangen umwunden (2). Seine hohe Anschauung von den Göttern verrät sich in seiner Vorschrift über das Gebet: man möge nichts besonderes für sich selber erbitten, da wir das wahrhaft Wünschenswerte nicht kennen. Es bleibt also den Göttern überlassen, dasselbe für den Menschen auszuwählen. Daß übrigens Pythagoras noch Stifter besonderer heiliger Begehungen war, daß er dieselben aus Aegypten mitgebracht, deutet Herodot in einer rätselhaften Stelle an. Mit Unrecht aber würde man aus diesen Zeremonien einen förmlichen Geheimkult seines engern Bundes machen; dieselben verbreiteten sich im Gegenteil, und wenn sie, wie wir glauben, die Seelenwanderung ver-

herrlichten, so mußte Pythagoras ihre Verbreitung wünschen und fördern. Neustiftungen von Kulten aber waren in der unbeaufsichtigten griechischen Religion eine beinahe alltägliche Sache. Sein neuer Kult war gewiß ein sehr ruhiger im Vergleich mit jenen stürmischen, oft in wildem Nachtlärm daherbrausenden Festen des Dionysos und der Göttermutter, und diese scheint Pythagoras mißbilligt zu haben, wenigstens was Teilnahme der Frauen betrifft. Spätere Pythagoreerinnen mahnen ausdrücklich davon ab.

Hier gelangen wir zu einem Haupterfolg des Pythagoras. Wäre seine Lehre eine bloße Philosophie gewesen, so wäre die hellenische Frau davon ausgeschlossen geblieben, wie sie damals von allem was höheres Streben hieß, auch vom Anblick der Wettkämpfe und Schauspiele, mehr und mehr ausgeschlossen wurde. Trügt uns nun nicht alles, so war es die Macht des neuen Seelenwanderungsglaubens, welche die gleiche Würde der Geschlechter, und zwar im höchsten denkbaren Sinne, herstellte. Furchtlos drängten sich von Anfang an Frauen von nahe und fern zu den Anreden, welche der erhabene Weise vor jenen großen Versammlungen hielt; die Krotoniatinnen erreichten durch ihn von ihren Männern die Entfernung der zahlreich gehaltenen Buhlerinnen, und in vielen Häusern erhielt die Ehe ihre Heiligkeit wieder. Bei den begabtesten und edelsten aber fand sich die Fähigkeit vor, die ganze übrige Lehre mitzumachen, und an der Spitze der bekannt gewordenen Pythagoreerinnen finden wir seine Gemahlin Theano, dann seine Tochter Damo.

Gerne vernähmen wir auch, ob im Namen der Seelenwanderung auch der Sklave als gleichwertig mit dem Freien betrachtet wurde; allein die Ueberlieferung enthält keinen sichern Wink hierüber, und was von Zamolxis als Sklaven des Pythagoras gemeldet wird, halten wir für tendenziöse Erdichtung.

Es war schon genug an dem sonstigen Kampf, welchen er gegen die hellenischen Gewohnheiten und Anschauungen zu führen hatte. Alles damalige griechische Leben, nicht bloß dasjenige in den Ringschulen und bei den großen Festversammlungen, war zum Agon, zum Wettstreit unter Gleichstehenden geworden, und der Drang zur persönlichen Auszeichnung war das eigentliche Kennzeichen, welches den Hellenen von dem Barbaren unterschied. Mit schneidendem Widerspruch verwarf nun Pythagoras dieses Treiben, welches nur die Existenz im Diesseits auf das höchste steigerte; er verlangte völligen Verzicht auf allen Agon,

auch auf den Wettstreit im täglichen geselligen Verkehr; wer dem Ruhm und dem Vorrang nachstrebe, sei knechtisch geboren; auch den Reichtum müsse man verachten können.

Und hiemit wurde auf eine Weise Ernst gemacht, wie es nur bei tiefgreifenden religiösen Erregungen vorgekommen ist, da das Irdische plötzlich unwert wird: eine wie es scheint sehr große Zahl der Anhänger verzichteten auf ihre Habe und legten dieselbe zusammen, um ein gemeinsames Leben zu beginnen! Es würde genügen, auf die große Parallele im vierten Kapitel der Apostelgeschichte zu verweisen; gerne aber erinnern wir hier an eine ähnliche Entwicklung, welche im XI. Jahrhundert zum Teil auf Grund und Boden der Schweiz stattgefunden hat und in der Chronik des Bernold von Konstanz geschildert ist. In den wildesten Jahren des Investiturstreites bildete sich, hauptsächlich um das Kloster Allerheiligen in Schaffhausen herum, die sogenannte Vita communis zahlloser, auch reicher und vornehmer Laien, welche ihre Habe zusammengaben, einer der stärksten Beweise der wirklich religiösen Lebenskraft der gregorianischen Partei. — So war auch bei den Pythagoreern der Gemeinbesitz entstanden, nicht um Zwecke zu erreichen, nicht aus dem Haß der hellenischen Staatsidee gegen das Privatdasein, überhaupt nicht aus theoretisch politischen Gründen, und am allerwenigsten zum Zweck einer neidischen Ausgleichung der Genüsse, sondern um einer hohen Stimmung willen. Das Zusammenleben wird man sich jedoch nicht klösterlich, sondern unter Beibehaltung der bisherigen Wohnung in der Stadt zu denken haben; auch behielten sie die Ehen und die Familien bei. Zwanglos, wie die Sache gekommen war, wird sie sich im einzelnen gestaltet haben.

Eine weitere Folge des ernsten Metempsychosenglaubens war ein gewisser Grad von Askese, nicht bis zur Quälerei und Marter, sondern nur im Sinne einer beständigen Selbstbeobachtung und Bereithaltung der Seele zu einer womöglich höhern Umwandlung. Da die Menschen zur Prüfung, ja zur Züchtigung auf der Erde weilen, so sind die Leiden oder wenigstens Belästigungen (πόνοι) vom Guten, die Genüsse vom Uebel. Daß überdies Pythagoras samt seinem nähern Anhang Vegetarianer war und es damit sehr gründlich nahm, hing entweder an der Askese oder an dem Glauben, daß Menschenseelen in den Tieren weilen können, ja daß das höhere organische Leben eine große Gesamtheit bilde, wie man dies schon im Altertum ausgelegt hat. Außerdem verzichtete man innerhalb des geweihten Kreises gänzlich auf den Wein, der Verstand blieb damit

beständig für die höchsten Probleme verfügbar, die Seele gesichert gegen unfreie Erschütterungen.

Den Schlußstein aller Konsequenzen der neuen Weltansicht bildete eine heilige Scheu vor dem Meineid, welcher damals in Staat und Geschäften eine furchtbare Ausdehnung gewonnen hatte. Wer hieran zweifeln möchte, den kann man auf die Definition des Griechenvolkes verweisen, welche Herodot dem ältern Cyrus in den Mund legt: „Ich fürchte mich nicht vor Leuten, welche in der Mitte ihrer Städte einen Platz haben, wo sie zusammenkommen und einander mit falschen Eiden betrügen." Eidtreue sollte ein Kennzeichen des Pythagoreers sein, und möglichste Vermeidung des Eides blieb es, solange es Pythagoreer gab.

Bisher haben wir es mit einer wesentlich ethischen und religiösen Lehre und Denkweise zu tun gehabt. In der weitern, so fragmentarischen und entstellten Ueberlieferung mag es unserer Ahnung für diesmal überlassen sein, einen möglichen Weg zu suchen.

Neben dem großen Begründer einer neuen Moral lernen wir den großen Wissenden und Lehrer kennen, und diese Kraft muß in der spätern krotoniatischen Zeit des Pythagoras vorgeherrscht haben. An die Stelle tiefergriffener Bevölkerungen tritt ein engerer Anhang, welcher außer der religiösen Gemeinsamkeit, außer der asketischen Lebensweise auch durch ein höchst angestrengtes Lernen mit dem Meister verbunden ist und sich dann als eine wahre Anstalt wiederum in Lehrer und Zuhörer gliedert. Eine begabte Bevölkerung zeigt auf überraschende Weise, was hellenischer Wissensdrang vermöge. Geschildert wird dies Verhältnis in der Sage von einer fünfjährigen Prüfungszeit, während welcher man den Pythagoras nicht einmal zu sehen bekommen habe—man genoß einen fünfjährigen Unterricht bei seinen Schülern, sobald er deren gebildet hatte —, was jedenfalls nicht wörtlich zu nehmen ist, indem er bei seinen Ausgängen in der Frühe gewiß fortwährend für jedermann wenigstens materiell sichtbar war. Unentbehrlich war nur ein mehrjähriger stufenweiser Vorunterricht für das mächtige Wissen, welches der wahren Pythagoreer harrte, und dieser kann nur durch eine Stufenreihe von Schülern erteilt worden sein.

Ueber die Lehrweise haben wir sehr eigentümliche Aussagen, zum Teil in starker Färbung späterer Zeiten.

Von Pythagoras selbst gab es vielleicht bei Lebzeiten nichts Schriftliches; im höchsten Grade herrschte dafür seine Autorität und eine streng eingehaltene Disziplin. Den Schülern genügte zum verehrungs-

vollen Glauben, wenn Er selbst etwas gesagt hatte, *αὐτὸς ἔφα*. Einwendungen würden ihnen auch nichts genützt haben, wenn es wahr ist, daß er etwa eine wichtige Lehre mit den Worten einleitete: Bei der Luft, die ich atme, beim Wasser, das ich trinke, werde ich keinen Tadel, keine Kritik dieser meiner Worte dulden! — Heute würde hierauf mit Hohn von allen Enden her geantwortet werden; Pythagoras aber richtete diese Worte nicht an die ganze Mit- und Nachwelt, sondern an Schüler, und wies sie zunächst an stilles Erwägen und Ueberdenken dessen, was er gesagt. Dies ist wohl auch der Sinn des mehrjährigen Stillschweigens (*ἐχεμυθία*), das ihnen soll auferlegt gewesen sein; fertige Redner, welche alles zerschwatzen konnten, gab es damals, seit Thersites Zeiten, schon längst, obwohl die systematische Redekunst noch nicht erfunden war. Er verlangt vor allem die Fähigkeit der Meditation, welche die Schüler beständig begleiten sollte, von ihrem morgendlichen Herumwandeln in Tempelbezirken an bis zu der Selbstprüfung vor Schlafengehen: Worin habe ich gefehlt? was habe ich vollzogen? und welche Pflicht versäumt?

Daß seine Lehre eine geheime gewesen, wird zwar von allen Seiten berichtet, man wird aber zu unterscheiden haben. Die große Predigt der Seelenwanderung und die ganze ethische Lehre müssen öffentlich gewesen sein, und wenn der „nächtliche Vortrag" (*νυκτερινὴ ἀκρόασις*), welchen er, wie es scheint, beständig beibehielt, 600 Zuhörer herbeizuziehen pflegte, so wird wohl jeder Gedanke an Geheimhaltung schwinden und dafür eben derselbe religiöse und moralische Inhalt vorausgesetzt werden müssen. Anders war es wohl mit der wissenschaftlichen Lehre; nicht daß Pythagoras deren Inhalt der Welt mißgönnt oder mit spezieller Verwertung derselben einen Vorteil für sich bezweckt hätte; das Geheimhalten kann hier die gradweise, behutsam allmähliche Mitteilung gesichert, das mutwillige Vorwegnehmen der Resultate abgeschnitten haben; späte, höchst geheimniskrämerisch gesinnte Berichterstatter haben dies nur mißverstanden und alles in eine Rubrik zusammengeworfen. Da entstanden unter anderm jene wunderlichen Unterscheidungen von solchen, welche den Meister nur hinter dem Vorhang gehört, und solchen, die ihn auch gesehen hätten, den eigentlichen Esoterikern. Immerhin wollen wir auch die Möglichkeit zugeben, daß diejenigen Punkte, in welchen sich Pythagoras mit Idee und Praxis des Staates in Zwiespalt fühlte, eine geheime Behandlung verlangen konnten. — Die famosen symbolischen Vorschriften, welche wir absichtlich übergehen, können keinen Unterricht ersetzt haben und werden zum großen

Teil nur ein Jargon der Schule gewesen sein, womit die Draußenstehenden neugierig gemacht wurden.

Bei der Frage nach dem Inhalt der pythagoreischen Wissenschaft stoßen wir vor allem auf die Zahlenlehre, und hier wird man schwerlich jemals eins werden. Wir sind glücklich, wenn wir das Verschiedene, unter anderm was Zahl ist und was nicht, säuberlich gesondert halten können; bei Pythagoras dagegen sind die Zahlen Gleichnisse von Kräften und ihre Beziehungen unter sich Gleichnisse von Gedanken. An den Gegensatz von Gerade und Ungerade, von Einem und Vielem, an das Verhältnis der heiligen Vierzahl (Tetraktys) zur vollkommenen Zehnzahl (indem $1 + 2 + 3 + 4 = 10$) und dergleichen mehr knüpfte vielleicht Pythagoras bei einer der sonstigen Abstraktion noch nicht fähigen Schülerschaft behutsam geistige Gegensätze und Verhältnisse an, und führte seine Hörer etwa auf einmal in das Erhabene empor. Auch eine ästhetische Seite hatte die Sache; der Kreis war ihm die schönste Fläche, die Kugel der schönste Körper, daher er denn auch der Erde diese Gestalt zusprach. Als wäre es aber der Mischung noch nicht genug, lehrte er auch noch, daß Zahlen durch Töne und umgekehrt ausgedrückt seien; wie etwas Selbstverständliches wurde dies mit Hülfe von Saiten verschiedener Länge oder Beschwerung dargetan. Nun übte schon lange vor Pythagoras die Musik eine gewaltige, für uns kaum mehr verständliche Wirkung auf die Griechen, sei es eine aufregende oder eine besänftigende bis zur eigentlichen Heilkraft; er aber scheint die Musik geradezu als soziale Seele der Schule behandelt zu haben. Derselbe Mann, welcher den verschiedenen Klang der Schmiedehämmer maß, gab den Seinigen jene feierlichen Abend- und Morgenchoräle und förderte den innigen Zusammenhang unter ihnen mächtig durch das Reich der Töne.

Dies alles aber, soviele Beschwerde es unserm Verständnis schon bereitet, war nur der Unterbau einer großen neuen Hauptlehre, welche das tiefste zusammenhängende Studium verlangte und den eigentlichen Weltruhm des Pythagoras mit sich gebracht hat: derjenigen vom Weltgebäude. Bis man uns schwarz auf weiß deutlich beweisen wird, daß schon Aegypter oder Babylonier auf dieselben Resultate gekommen seien, werden wir daran festhalten müssen, daß der Weise von Samos zu allererst die Erde aus der Mitte des Weltsystems weggewiesen hat.

Er und seine nächsten Schüler konnten allerdings die Lehre noch nicht vollenden; er geriet auf das astronomische Wahngebilde einer

Gegenerde und setzte in die Mitte des Systemes nicht die Sonne, sondern ein Zentralfeuer („Wache" oder „Burg" des Zeus, „Hestia"), welches wohl von der Sonne aus, nicht aber von der Erde aus gesehen werde. Streitig ist, ob er bereits die Drehung der Erde um ihre eigene Achse gekannt; nachgeholt wurde dieselbe jedenfalls von Forschern des IV. Jahrhunderts, und im III. Jahrhundert erhielt auch die Sonne ihre Stelle im Zentrum des Systems, wenn auch nur durch eine Minoritätsmeinung gegenüber der herrschenden aristotelischen.

Die genannten Weltkörper samt dem Mond und den Planeten empfand Pythagoras in ihrer Bewegung als eine mächtige Harmonie (der Sphären) und glaubte deren Klang zu hören. An seinen beständigen Himmelsbeobachtungen werden auserwählte Schüler ohne Zweifel Teil genommen haben. Diese überaus ernste und konsequente Beschäftigung bildete vielleicht das große Gegengewicht zu den Sorgen um das Heil, mit welchen der feste Glaube an die Seelenwanderung den einzelnen erfüllen mußte. Man halte daneben, was sehr stark beschäftigte geistliche Orden der neuern Welt, wie zum Beispiel die Jesuiten, in Mathematik und Astronomie geleistet haben. — Wie weit waren jetzt diese Pythagoreer hinausgeraten aus dem geistigen, poetischen Medium, in welchem sie wie andere italische Griechen bisher gelebt hatten, aus dem Mythus von Göttern und Heroen! Wie völlig war dieser in ihrem Geist und Gemüt entwurzelt!

In welchem Sinne Pythagoras, indem er tatsächlich so große Aenderungen im Innern seiner Schüler hervorbrachte, auch das Wissen vom Menschen gepflegt hat, wissen wir nicht. Immerhin kommt von ihm die frühste psychologische Einteilung der ψυχή, des Nichtmateriellen, in Intelligenz, Leidenschaft und Vernunft (νοῦς, θυμός und φρένες); erstere beiden haben auch die andern lebenden Wesen, die Vernunft nur der Mensch. Große medizinische Kunde und Macht würde man dem Pythagoras zugeschrieben haben, auch wenn er sie nicht besessen hätte, und die leiblich-seelische Diät war erweislich ein Hauptstück seiner Lehre.

Von der Notwendigkeit des Geschehenden und zwar in Gestalt eines Verhängnisses (εἱμαρμένη) soll er überzeugt gewesen sein wie ein anderer Grieche, und die mantische Erkundung der Zukunft verschmähte er ebensowenig. Er hielt sich indes nur an den Vögelflug und an jene merkwürdige Mantik durch scheinbar zufällige gehörte Worte, welche die Griechen κληδόνας nennen, und vermied das mantische Brand-

opfer, ausgenommen dasjenige mit Weihrauch. Daß die in den Lüften schwebenden vakanten Seelen dem Menschen Träume, Vorzeichen, auch Krankheiten senden könnten, war ihm ebenso wahrscheinlich als vielen andern Griechen, welche dieselben Wesen Dämonen nannten.

Wie vieles von seiner ganzen Lehre ausschließlich ihm, wie vieles Schülern angehörte, wird man deshalb nie erfahren, weil die letztern alles systematisch ihm beilegten und nichts Eigenes haben wollten, worin ihr Verhalten sich völlig von dem in andern Philosophenschulen unterschied. Ueberhaupt hing diese Schule unter sich und mit ihrem Meister auch lange nach seinem Tode durch ein Band der Innigkeit zusammen wie selten eine andere Vereinigung auf Erden; berühmte Beispiele der äußersten Hingebung wurden noch von späten Pythagoreern erzählt; man half einander und suchte einander auf aus weiter Ferne; man sorgte für die Totenehren eines in fremdem Land verstorbenen Genossen des Bundes, auch wenn man ihn persönlich nicht gekannt hatte. Dies ist nur erklärbar, wenn Pythagoras für die Seinigen viel mehr als ein Philosoph und ein Gelehrter, wenn er eine große religiöse Tatsache gewesen war. Hier ist keine andere Deutung möglich. Diese Haltung der Schule sagt deutlich und unwiderleglich, was Pythagoras gewesen sein muß.

Nicht jeder aber taugte für diesen Verein. Als Pythagoras in Kroton eine Macht wurde, wollten sich auch böse, gewalttätige Individuen an ihn anschließen, um, wie sie womöglich immer taten, bei der Macht zu sein; so jener Kylon, welcher abgewiesen und dann das Haupt einer feindlichen Partei wurde. Andere, welche sich anschlossen, aber in der Folge ungenügend oder untreu befunden wurden, sahen sich nach einiger Zeit ausgeschlossen, und hier stoßen wir auf einen Zug gefährlichen Uebermutes in der Schule, wenn es wahr ist, daß man solchen förmliche Grabdenkmäler gesetzt habe wie Verstorbenen. Dem Meister selbst wird eine durchdringende Beurteilung der Menschen (3) und ihres Charakters zugeschrieben, allein bei großem Zudrang konnte er nicht jeden prüfen.

Und nun gelangen wir an die Konflikte, in welche er samt seinen Anhängern geriet, und an die vermutliche Gestalt der Krisis, welcher er unterlag.

Auf eine hinreißende Wirkung hin, wie die seinige anfänglich war, folgt unvermeidlich ein Rückstrom; die einst so hohe Stimmung muß bei Unzähligen verflogen sein, wie einst bei so vielen Florentinern gegenüber von Savonarola.

Laut einer Aussage sollen ihm von den Tausend, welche die Stadtregierung ausmachten, nur dreihundert geblieben sein; diese aber können durch ihr Zusammenhalten einen unverhältnismäßigen Einfluß ausgeübt haben, und dies mochte als ein Unrecht empfunden werden. In solchen Zeiten melden sich dann die alten Anschauungen wieder und machen ihr heiliges Recht der Gewohnheit geltend.

Der ausgesetzte Punkt war ohne Zweifel die Askese, welche am bittersten angefeindet wird nicht von solchen, denen sie auferlegt ist, sondern von solchen, welche sie nicht inkommodiert und welche dann von Mitleid mit den Gequälten überströmen. Und nun erhob sich die Gewohnheit des guten Lebens der Achäer an dem damals so gesegneten Golf; es erhob sich die Geselligkeit des Symposions gegen den, welcher seinem engern Anhang den Wein verbot und überdies den Fleischgenuß und ohne Zweifel alles Jagdvergnügen und allen Fischfang! — Es erhob sich gegen die Ruhmesverachtung die alte Ruhmlust, und zwar vielleicht auch in der Seele mancher Anhänger! Welche merkwürdigen Kämpfe müßten zum Beispiel im Innern des gewaltigen Athleten Milon von Kroton vor sich gegangen sein, wenn derselbe wirklich zugleich ein eifriger Freund des Pythagoras war, wie versichert wird! — Gegen die Seelenwanderung aber wird sich das homerische, volkstümliche Jenseits erhoben haben im Bunde mit dem Leichenpomp und der Gräberpietät der italischen Griechen. Hier hatte sich einmal Pythagoras selbst, wie es heißt, bis zum Spotte gehen lassen. Bei eifriger Verehrung der olympischen Götter hielt er offenbar nicht viel von den Göttern der Unterwelt, welche ja, den Hermes ausgenommen, über das dauernde Schicksal der Seelen nach seiner Lehre nicht mehr entschieden; diese seien es, scherzte er, welche bei ihrer kümmerlichen Ausstattung um so begieriger seien auf große Traueraufzüge in Scharen, auf all den Wein und das Naschwerk, das man zu den Gräbern bringe, auf all die kostspieligen Totenopfer! Die Folge hievon sei, daß Hades oder Pluton von solchen Liebhabern des Trauerluxus oft und gern bald diesen, bald jenen zu sich herabhole, um wieder zum Genuß jener Opfer zu kommen, während er diejenigen, welche ihn auf Erden nur mäßig ehrten, lange am Leben lasse. — Hier mochte ein Gefühl beleidigt worden sein, welches nicht verzieh.

Gegen das ganze weltabgewandte Wesen des Pythagoras aber stemmte sich die hellenische Stadtrepublik, die Polis, mit ihren bisherigen Ansprüchen auf den ganzen Menschen, mit ihrem eigentümlichen Leben, welches nur Geselligkeit, aber keine abgeschlossene Gesellschaft ver-

trug, und dies muß von Anfang an einen Konflikt nicht bloß mit dem Anhang, sondern innerhalb dieses Anhanges verursacht haben. Jedes andere Opfer hätten viele Bewunderer dem Meister gebracht, aber auf das tägliche Sichgeltendmachen in der herrschenden Kaste und außerdem auf Roß und Ringplatz zu verzichten, dies mochte ihnen herbe vorkommen, und viele mögen sich allgemach von ihm abgewandt haben.

Diesem steht allerdings gegenüber eine schon im Altertum vertretene und von Neuern vielfach gebilligte Annahme: Pythagoras habe mit Hilfe seines Bundes eben Kroton und die Nachbarstädte regieren wollen, ja es sei dies ein Hauptziel all seines Wirkens gewesen. Es wird jedoch erlaubt sein, ein hievon abweichendes Gedankenbild zu entwerfen, zu welchem uns die Gesamtheit der Ueberlieferung eher hinzuführen scheint.

Pythagoras war ein Samier, und es ist nicht wahrscheinlich, daß er in Kroton, trotz aller Verehrung, legal über die Stellung eines geduldeten Schutzbürgers oder Metöken hinauskam. Setzen wir aber auch sein Vollbürgertum voraus und zweifeln wir nicht an seiner tiefsten Teilnahme für die Bevölkerungen, die ihn umgaben, so konnte er doch überhaupt nirgends Bürger im vollen hellenischen Sinne sein, indem er an die Stelle des politischen Lebens und Treibens ein neues und großes, zum Teil überirdisches Interesse setzte. Ganz gewiß beschäftigte ihn das Schicksal der griechischen Polis und das von Kroton insbesondere; als Weiser wurde er von nahe und ferne um Rat gefragt und er wird auch den redlichsten Rat gegeben haben; sein bekanntes Prinzip war: dem Gesetz und der Verfassung zu Hilfe kommen, die Gesetzlosigkeit bekämpfen! — aber faktisch traf er überall auf die wirklichen, furchtbar egoistischen Kräfte. Ebendamals stand in allen Städten des Golfes bevor die Bewegung der Massen gegen die Familien der ersten Gründer und der heftigste Kampf von Stadt gegen Stadt, und welche Menschen kamen dabei auf die Oberfläche! Pythagoras, welchem alles Leben heilig war, mußte beim Anfang der Händel mit Sybaris erleben, daß unter den Gesandten dieser Stadt, welche ohnehin das Gehässigste, nämlich Auslieferung der sybaritischen Flüchtlinge, zu verlangen kamen, ein Mann war, der einen seiner eigenen Freunde ermordet hatte. Er konnte nichts als sich von diesem Individuum abwenden. Diese Zeiten, gegen das Jahr 511 hin, mögen die eines wahren Kampfes innerhalb seiner nächsten Umgebung gewesen sein; vielleicht gewannen diejenigen die Oberhand, welche erklärten: Wir bleiben Pythagoreer und regieren dennoch Kroton

und andere Städte durch unsere Intelligenz und festen Zusammenhalt — denn jenseits von dieser Linie harrt unser nicht bloß Ohnmacht, sondern Verderben! — Der Krieg stand bevor, Kroton war der angegriffene Teil und in großer Sorge; Pythagoras konnte schon das Töten unschädlicher Tiere nicht leiden und verabscheute vollends die Zerstörung aller Pflanzungen, welche bei allen Hellenen kriegsrechtliche Praxis war — unter den Anhängern aber wird es gelautet haben: Gerade wir müssen den Krieg anführen, denn es ist diesmal ein gerechter! — Und nun ging gar der Seher der Sybariten, Kallias der Iamide, zu den Krotoniaten über, weil dort die Opferzeichen so ungünstig ausfielen!

Inzwischen regten sich Abgewiesene wie jener Kylon, Ausgestoßene wie jene, welchen man Denkmäler wie Gestorbenen gestiftet hatte; auch Leute, welche über Störung des Besitzwesens durch das Gemeinleben klagten; und diese Gegner waren Blutsverwandte und Verschwägerte der Pythagoreer; es waren ebenfalls Aristokraten und Mitglieder des Rates der Tausend, aber ihr Haß war noch größer als ihr Standesinteresse; die Herrschaft des Bundes, riefen sie, sei eine Verschwörung gegen die Vielen, gegen die Masse! Und nun trat der Pythagoreer Milon, der weltberühmte Athlet, es heißt in der Tracht des Herakles, mit Löwenhaut und Keule, an die Spitze des krotoniatischen Heeres, welches dann am Flusse Traeis über 300,000 Sybariten siegte.

Mit Schauder mußte jetzt Pythagoras zusehen, welches Schicksal über die besiegte Stadt verhängt wurde: die Einwohner wurden zernichtet oder zersprengt, Sybaris zerstört und der Fluß Krathis über die Trümmer geleitet. Weiter offenbarte sich das Hochgefühl der Sieger darin, daß die Krotoniaten das große Fest von Olympia aus dem Sattel zu heben suchten, indem sie auf dieselbe Zeit zu einem Wettkampf einluden, welcher durch mächtige Geldprämien die Kämpfer an sich ziehen sollte; es scheint jedoch, daß die Hellenen nicht darauf hörten, sondern dem einfachen Kranze von Olympia, dem wilden Oelzweig, treu blieben. Daneben schoren die Milesier ihre Häupter und trugen Trauer, weil ihnen an Sybaris ein guter Handelskunde und Konsument untergegangen war.

Daß aber trotz Milons angeblicher Anführung die Menge sich als Siegerin betrachtete, zeigte sich darin, daß jetzt Kylon den offenen Widerstand gegen den pythagoreischen Verein beginnen konnte, weil dieser die Verteilung der großen Feldmark von Sybaris nach dem Geschmacke der Menge zu verhindern suche.

Da verließ Pythagoras im Jahre 509 Kroton nach mehr als 20jährigem Aufenthalt und siedelte nach Metapont über: Es war dies ein großer Verzicht, und er muß sein Wirken in Kroton für weiterhin unmöglich, für unnütz oder den Seinigen gefährlich gehalten haben, bis er zu diesem Entschlusse gelangte. Die Anhänger blieben zurück und die Leitung der Schule als solcher kam an Aristaios, welcher in der Folge auch die Witwe des Meisters, Theano, soll geheiratet haben.

Während nun Kroton in politischer Beziehung auf das hohe Meer des Wechsels zwischen Demagogie und Tyrannis geriet, scheint der Meister in Metapont noch einige ruhige Jahre verlebt zu haben. Es wird zwar nicht ausdrücklich gemeldet, daß er auch hier als Lehrer aufgetreten sei, allein in dem großen Pythagoreerverzeichnis nach Städten, welches uns erhalten ist, werden so viele Metapontiner genannt, daß man gerne eine Anzahl derselben noch in die Zeit seiner Anwesenheit verlegt.

Er starb 497 oder nicht viel später. Aus dem bunten Gewirr von Sagen über sein Ende wählen wir die einfachste und friedlichste aus: „mit Blicken voll Ehrfurcht schaute Metapont seinen flammenden Scheiterhaufen."

Seine Schüler aber wurden nunmehr durch ihre Feinde zu einer wesentlich politischen Partei erklärt, gleichviel, ob sie es waren oder nicht. Dies rief dann, wie es scheint an mehreren Orten, und zwar Jahrzehnte nach Pythagoras' Tode, jene furchtbaren Exekutionen gegen sie hervor, da sie scharenweise verbrannt oder gesteinigt wurden. Es sähe der menschlichen Leidenschaft vollkommen ähnlich, daß auch eine ganz still und anspruchslos gewordene Gemeinde ausgerottet wurde, bloß weil sie jetzt klein war und weil ihre Mitglieder anders waren als andere Leute.

Ihre Reste jedoch waren stark genug, um noch viel später als Lehrer und Vorbilder eines idealen Tugendlebens hie und da in dem gesunkenen Hellas die Jugend zu begeistern, und so steht mit dem Weisen von Samos in weiter und doch unleugbarer Verbindung der große Epaminondas.

Nach andern Seiten hin ist dann Plato mit pythagoreischem Glauben und Wissen ganz erfüllt gewesen und hat diesen Kräften Bahn gebrochen, als es die Reste der Pythagoreer von sich aus nicht mehr vermochten.

Der Seelenwanderungsglaube aber ist in der Folge von den Griechen völlig abgelehnt worden.

ÜBER ERZÄHLENDE MALEREI

11. NOVEMBER 1884.

Das unermeßliche Thema, welches in diesem Titel liegt, wäre weder unsere Sache noch die Aufgabe einer Stunde. Was wir zu geben haben, sind nur einige zerstreute Betrachtungen, wie sie sich auf Wanderungen durch Monumentalbauten und Galerien von selbst aufdrängen können, zumal in großen Mittelpunkten der Kunst, wo das massenhafte Alte neben dem massenhaften Neuen zu uns spricht. Mit Absicht wurde auch als Titel nicht der Ausdruck „Historische Malerei" gewählt; denn dieser Begriff erlitt im Laufe der Zeiten zu gründliche Wandlungen. So besteht beispielsweise ein sehr bedeutender Unterschied zwischen der modernen Historienmalerei und dem, was man am Anfang des XVIII. Jahrhunderts hierunter verstand.

Am meisten fällt in die Augen: die monumentale Malerei.

Um 1700 arbeitete die profane Malerei für die Verherrlichung von Dynastien und Korporationen, teils in Gobelins, teils in umfangreichen Gewölbefresken, mit Umsetzung der Macht in Allegorie und Mythologie, von Lebruns großer Galerie in Versailles bis zu Tiepolos Treppenhaus von Würzburg.

Diesem allem stellt das XIX. Jahrhundert gegenüber eine Gesamtleistung, welche in Masse und Charakter nicht nur von dieser, sondern von jeder Vergangenheit ganz wesentlich abweicht und oft die größten künstlerischen Kräfte der Zeit in ihrem Dienst hatte und noch hat.

Es sind nicht mehr die gewölbten Decken, sondern die Wände, es ist nicht mehr ein allegorischer Olymp, sondern es ist Tatsächlichkeit; es sind weniger die Dynastien, welche dargestellt werden als vielmehr Momente aus den Geschichten der Völker. So liegt vor der modernen Malerei das mächtige, unabsehbare, nie zu erschöpfende Thema der ganzen Weltgeschichte.

In den gewaltigen öffentlichen Neubauten unseres Jahrhunderts lassen mächtige Regierungen die wichtigsten, zumal politischen Ereignisse aus der Geschichte ihres Volkes malen, bisweilen in großen Zyklen, in Oel oder in Fresko. Louis Philippe füllte schon das öde Schloß von Versailles mit dem Musée historique an; der mittlere Stock des Münchner National-Museums enthält die ganze Geschichte Bayerns und des Hauses

Wittelsbach in einem enormen Freskenzyklus, und im Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin durfte Kaulbach sogar die Kulturgeschichte der Menschheit schildern. In allen politischen Gebäuden erhalten wenigstens die Festräume große geschichtliche Darstellungen, nicht zu reden von dem an die übrigen baulichen Flächen verteilten allegorisch-symbolischen Schmuck. Dazu gesellen sich die vielen einzelnen Historienbilder, zum Teil vom höchsten Aufwand, Bestellungen oder Ankäufe des Staates oder der einzelnen Liebhaber.

Bisweilen hat sogar die Kunst ihre eigene Geschichte verherrlichen dürfen: Es ist da zu erinnern an De Keyzer und seine vornehmen Begegnungen der alten niederländischen Maler im Vestibule du Musée d'Anvers. Hingegen ist die Tätigkeit des Malers als solche nicht mit Glück darzustellen.

Die Mittel, die die neuere Kunst für die Lösung dieser Aufgaben mitbringt, sind außer einem vielseitigen Studium der ältern Schulen, besonders der Venezianer, außer viel Lektüre und geschichtlicher Betrachtung das Studium der vergangenen Zeit im weitesten Umfang, in Oertlichkeit, Kostüm, Nationalität und dann nach Kräften auch im geistigen Ausdruck (in Willen und Intelligenz), sind ferner das Vermögen und der Wille zu einer reichern physiognomischen und psychologischen Skala als die vergangene Kunst hat aufwenden können oder wollen. Ganze große Gebiete des historischen Realismus werden so in die Kunst hereingenommen.

Bei den Vorzüglichsten ist die Gabe einer neuen und großen dramatischen Auffassung wahrzunehmen, bei andern wenigstens Wille und Vermögen des Lebens und der Bewegung, auch ohne Furcht vor dem Heftigen, bei allen aber der Wille der brillanten Erscheinung.

Die spezielle Quelle des Erfolges liegt darin, daß es sich wesentlich um den Ruhm des betreffenden Volkes in politischen und Schlachtenbildern handelt oder um Persönlichkeiten und Ereignisse, welche die Sympathie großer Gruppen der Beschauer für sich haben, und diese kann eine durch die öffentliche Meinung gegebene oder durch eine vorherrschende Lektüre der höher gebildeten Stände erregte sein. Paul Delaroche schuf freilich für den Privatbesitz seine Bilder aus der englischen Geschichte auf die literarische Beschäftigung mit England hin, welche hauptsächlich von Guizot ausging. Die Geschichte der nationalen und wohl auch der lokalen Vergangenheit im Sinne der Billigung und Bewunderung, und vollends die einer nähern Gegenwart ist ein allver-

langter und selbstverständlicher Gegenstand der Malerei geworden. Und wo diese aufhört, setzt die Illustration an, namentlich unterstützt durch die ungeheure Entwicklung des Holzschnittes und seiner Nebengattungen, sowohl in reich ausgestatteten Prachtwerken als in der illustrierten Tagespresse.

In weiten Kreisen herrscht die Ueberzeugung, daß die Historienmalerei mit unabsehbaren stets neuen geschichtlichen Aufgaben in diesem Sinne weit der wichtigste Beruf der Kunst sei; daß Genre, Porträt und Landschaft ein viel geringeres Können voraussetzten, daß die mythologische und sonstige ideale Malerei eine bloße Liebhaberei von Kennern bleibe, und daß für die religiöse Malerei unser Jahrhundert nur einen schwachen Beruf habe, obschon ganze Kirchen, alte und neue, mit Fresken bedeckt werden.

Heute herrscht in der ganzen Malerei, auch im Genre, das Was, das stets neue Sujet, über das Wie. Nun kommt es aber in der Kunst weniger auf das Was als auf das Wie an. Das Wichtige, das Ausschlaggebende — so hielt es schon die alte Kunst — ist das ewig neue Wie.

Die Kunst ist ein geheimnisvolles Vermögen, welches sich unter gewissen Sternen mit dem Geschehenen in Verbindung setzen kann, aber nicht ohne größte Gefahr dessen Dienerin wird. Sie ist nicht Illustratorin alles dessen, was einmal passiert ist, und wäre auch der Hergang noch so merkwürdig. Wir sind nicht mehr im alten Theben und Ninive, wo die Kunst eine Bilderchronik war.

Ist aber das Geschehene vollends nur durch seine Folgen wichtig, so kann sie ja diese doch nicht in das Bild hinein malen, und wenn sich auch die Macht eines ganzen Reiches und das Schicksal eines Jahrhunderts an die betreffende Tatsache gehängt haben sollte. Das geschichtlich Wichtige substituiert sich dem Malenswerten. Schon in der ältern Kunst gehört die Zeitverherrlichung zum Vergänglichsten (1).

Ueberdies aber ist die historische Wichtigkeit oder Wünschbarkeit der Tatsache in der Regel die Ueberzeugung nur einer Nation oder Partei, ja oft nur eines Jahrzehnts; dann können schon die Beschauer fremder Nationen und Parteien sich das Bild verbitten oder es übersehen. Vollends aber stehen ungünstig diejenigen gemalten Szenen, welche nur provinzial oder lokal wichtig oder wünschbar gewesen. Ist freilich der Moment in hohem Grade für freie Erzählung geeignet gewesen, hat sich zugleich der rechte Meister gefunden und für denselben begeistert, so schadet dem Faktum seine Lokalität und Obskurität nichts; die Kunst

wird es berühmt machen und der Welt ans Herz legen für alle Zeiten. Aber der Fall wird rar sein.

Für die Kunst aber ist es eine Lebensfrage, daß sie der ganzen Welt unserer Rasse verständlich, daß sie allermindestens europäisch sei. Die Musik zum Beispiel genießt diesen Vorteil. Und im Grunde handelt es sich hier noch weniger um die Wohlfahrt und den Ruhm des Künstlers, den wir ihm gerne gönnen, als um die Beglückung der genießenden Welt.

Heute herrscht das Gesetz der historischen Illusion. Diese hat ihre glänzenden Leistungen, daneben aber auch Gefahren, welche sie über den Künstler verhängt (2).

Zeit und Kräfte, welche er auf das Studium von Kostüm und Oertlichkeit und auf das möglichst historisch wahrscheinliche Darstellen und Zusammenstellen dieser Dinge wendet, sind in Abrechnung zu bringen bei seiner verfügbaren Gesamtkraft. Ganz dasselbe gilt von dem historischen Drama, welchem das genaue Einhalten der Zeitsitte keine Erhöhung der poetischen Kraft mitteilt, wohl aber vorhandene Kräfte in Anspruch nimmt. Dabei wandelt sich der Maßstab für die historische Genauigkeit dieser Dinge; was der Künstler aus den Kostümbüchern der letzten Jahrzehnte entnahm, wird schon als nicht mehr richtig kritisiert, und was etwa gar um 1830 im Kostüm des Mittelalters gemalt bedeutete, erscheint jetzt opernhaft, oder „Style troubadour". Wenn aber auch alles genau richtig wäre, ist es vielleicht erst recht unschön in der Erscheinung, so wichtig auch der Hergang an sich sein möchte.

Neben der historischen Illusion trat auch die ethnographische auf den Kampfplatz, statt des vergangenen Kostüms das Fremde. Horace Vernet entdeckte die Araber und kostümierte dann auch die heiligen Ereignisse der Urzeit täuschend in orientalischem Aufzug. Aber jetzt ist der ganze gemalte Orient, in welchem sich Decamps, Delacroix, Fromentin mit so großem Erfolg ergingen, entweder aus der Mode oder, wie bei Gérôme, auf eine ganz präzise Gattung von Genrebildern reduziert. Das orientalische Sujet rettet ein Bild nicht mehr, wenn es nicht sonst zu retten ist.

Wenn aber nur das Kostüm allein veraltete! Zunächst, selbst wenn die Gesinnung vorhielte, ist alle Gesinnung von der Welt nicht im Stande, eine ungünstige Aufgabe zu einer günstigen zu machen. Es veraltet jedoch auch die Denkweise oft sehr rasch, welche dem Künstler und seinen Beschauern gemeinsam eigen war; Bilder, welche auf ihrer ersten Ausstellung das Publikum auf das stärkste ergriffen, machen ihm jetzt

keinen Eindruck mehr. Namentlich das Hochpathetische wird oft rasch ungenießbar; es ist schon an sich ein kritisches Ding mit der Begeisterung vergangener Zeiten. Das ganze Pathos der Davidschen Schule wird gegenwärtig als unwahr und affektiert gemieden. Auch das Musée historique von Versailles ist im pathetischen Sinne fast durchweg veraltet; überhaupt beachtet man gegenwärtig dort wenige Stücke, welche nicht durch das Sachliche, sondern etwa als Marksteine koloristischer Kühnheiten in Ansehen geblieben sind (Eugène Delacroix) (3). Die Welt hat seit 1830 politisch und sozial sehr rasch gelebt.

Ferner kann eine Stärke der modernen Historienmalerei, jenes reiche physiognomische und psychologische Vermögen, künstlerisch ein Nachteil werden durch allzugroße Anhäufung stark individuell belebter Ausdrucksköpfe. Besonders in Darstellungen großer gedrängter Versammlungen kann vor ihrer Konkurrenz die allgemeine malerische Stimmung nicht leicht zu ihrem Rechte kommen. Gallait in seiner Abdication de Charles V. wußte hier noch Rat! Ein Blick auf Lionardos Abendmahl zeigt, welches etwa die Grenzen des Schönen in dieser Beziehung sind, und welches Gesetz sich die malerische Oekonomie einst auferlegte.

Die höchsten Triumphe hat endlich die historische Illusion in einer Anzahl der vorzüglichsten Schlachtbilder aus den letzten Kriegen erreicht; es sind ohnehin Leistungen von höchst begabten Meistern; Begehr und Verlangen sind hier am stärksten, und die Anerkennung hängt hier, löblicher Weise, nicht davon ab, daß der Betrachtende mit der einen oder andern Partei sympathisiere; französische Kriegsbilder haben zum Beispiel in Berlin die größte Bewunderung erregt; der Fanatismus des Rechtbehaltens redet hier nicht mit. Unermeßlich reiche Mittel der lebendigen Darstellung von Mensch und Roß sind aufgewandt worden; den Uniformen ist abgerungen worden, was sich irgend optisch verwerten ließ; das Anschaulichmachenkönnen, hier auf Augenblicke der mächtigsten Spannung gewendet, wird zu einer magischen Gewalt. Allein dieselbe Kunst, die so viel vermag, lebt zugleich in der stärksten Knechtschaft unter der militärischen Richtigkeit und muß die optische Gesamtschönheit, von welcher das Kunstwerk eben doch lebt, großenteils aufopfern, damit ein bestimmter Moment mit allen Kräften „verewigt“ werde.

Und dies vermag die Malerei allerdings zu bewirken, daß ein Hergang, länger und stärker als sonst geschehen würde, im Gedächtnis und

in der Seele der Menschen hafte. Allein dieser Hergang, wie wichtig und groß er auch sei, wird von spätern Hergängen erreicht und überboten werden, und die Kunst wird ihm keine Ewigkeit mitteilen können, die sie nicht selbst in sich hat.

Die Kunst aber will vor allem schöne, große, mächtige Erscheinung sein; nur hierin kann ihre eigene Ewigkeit liegen, welche auch nach Verlust des Originals noch in Nachbildungen weiter zu leben vermag.

Dabei muß sie ihren höchsten Gesetzen frei nachleben dürfen. Wie wenig man ihr Zumutungen stellen darf, erhellt noch besser als aus der Malerei aus dem Relief; hier wird die Mißachtung der innern Gesetze sofort und sichtlich bestraft, selbst wenn ein Ghiberti sie übertritt.

Und nun meldet sich auch eine ganz andere Art von Illusion als die, welche auf die zeitliche Wirklichmachung der Vorgänge ausgeht: Das Gemälde muß durch seine künstlerische Kraft eine solche Stimmung hervorbringen, daß man seinem Inhalt von vorn herein das Höchste zutraut. Das Historienbild müßte immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein Vorgang aus einer mächtigen fremden Welt; der Eindruck müßte da sein noch ohne das Sachverständnis. Hernach hätte man noch immer Zeit zu fragen, was das Werk insbesondere vorstelle. Es müßte die Probe halten so lange der Hergang noch unbekannt und die Einzelfiguren noch anonym wären. Diese Probe hält unter anderm Rafael aus in den Fresken der Camera della segnatura.

Wie ist dies zu erreichen? Hauptvorbedingung ist jedenfalls, daß von der Kunst nur verlangt würde, was sie aus innerm Berufe gerne gibt.

Und hier würde man inne werden, daß sie wenig oder keine Freude hat an dem Tatsächlichen, wenn es weiter nichts als dieses gewesen ist, sondern daß sie nach derjenigen hohen Bilderwelt verlangt, welche die Völker und ihre Dolmetscher, die Dichter, geschaffen haben, im Anschluß an ihre Religionen, Mythen, Urgeschichten, Sagen und Märchen (4). Auch hier will sie nicht immer gebunden sein, sondern von dieser idealen Gestaltenwelt aus weiter träumen dürfen. Gewährt man ihr dieses, dann kann sie auch am ehesten „schöne, große und mächtige Erscheinung“ werden, wonach sie vor allem dürstet.

Diese Aufgaben haben Allverständlichkeit oder doch leichte Verständlichkeit für sich und unterliegen nicht den Schranken des Lokalen und Zeitlichen; in ihnen kann wenigstens eine hohe Kunst das Unvergängliche und Ewige erreichen (5). Die Menschen des Tages werden viel-

leicht gleichgültig daran vorüber gehen und die pathetische Darstellung des Vergänglichen vorziehen; allein sehr bald folgen auf sie andere Menschen eines andern Tages; die Kunst aber wünscht „liebliche Darstellung". Sie ist eins derjenigen herrlichen Bande, welche Völker und Jahrhunderte mit einander zu einer Gemeine verknüpfen können. Und wenn diese Gemeine eine Elite ist, so braucht es glücklicherweise keine Elite der Reichen und Mächtigen zu sein; öffentlich sichtbare Kunstwerke können jeden nicht Verbildeten ergreifen, auch wenn er ungebildet ist. Gegenstände und Beschauer haben hier ein gemeinsames ideales Bürgerrecht, das keine Schranken von Ländern und Zeiten kennt.

Nicht daß die idealen, religiösen, mythischen Gegenstände den Künstler vor dem Mißlingen sicherten! Er muß ein Berufener sein, und der Gefahren und Abgründe sind manche.

Zunächst ist das kirchliche Historienbild durchaus nicht jedes Künstlers Sache. Es hat Meister von sehr hoher und vielseitiger Anlage und vom gründlichsten Wissen gegeben, welche ihm nicht gewachsen waren. Und andererseits haben ganz mittelmäßige Künstler oft dennoch massenhaft heilige Historien malen müssen oder wollen.

Sprechend ist das Beispiel der französischen Schule schon vor Louis XIV.

In Paris und anderswo waren Stiftungen und fortlaufende Verpflichtungen gewisser Gilden auf neue Kirchenbilder vorhanden, wobei, beiläufig gesagt, die alten Bilder verschwanden und Frankreich um alle Altäre seiner frühern Stile gekommen ist.

Dazu hatte sich der damalige Geschmack nicht für das ruhige Gnadenbild, sondern für das erzählende Altarbild entschieden, welches in der goldenen italienischen Epoche die Ausnahme gewesen war und nur bei einer ganz besondern Inspiration vollkommen gedeihen kann. Dieses fiel jetzt in die Hände von Malern einer nur mittleren Begabung.

Das Resultat war die Ueberfüllung, weil das mangelnde zentrale Können durch Vielartigkeit des Wissens aufgebessert werden sollte; und im Ausdruck war es das Theatralische, welches entsteht, wenn bei mangelndem innerm Antrieb die Erregtheit des Vorganges durch Reflexion produziert werden muß; der Maler selbst dachte sich dabei als Akteur, und überdies gab es auch bereits ein tragisches Theater, bei dessen Leuten sich einzelne Maler notorisch Rats erholten.

Aber selbst Nicolaus Poussin, welcher diesen Kreisen aus dem Wege ging und in Rom auslebte, hat doch teils für sich, teils für fran-

zösische Kunstfreunde sehr viel mehr große historische Szenen komponiert als gut war. Er konstruierte heilige und profane Geschichten zwar nach den Gesetzen seiner Kunst, aber in der Regel ohne alles innere Feuer, ohne alle Notwendigkeit, steinern, und dann helfen auch die vielen, einzeln angebrachten Gefühlsäußerungen nichts, da sie beliebig hinzugefügt erscheinen, während ihm die malerische Empfindung des Ganzen nicht an einem Stücke aufgegangen ist. Der Mangel an Farbenreiz (welchen er in einzelnen einfachern [frühern!] Kompositionen recht wohl erreichte) und an unbefangenem Reichtum des Individuellen würde diesen Werken nachgesehen werden, wenn sie nicht in der Hauptsache bloß gemacht wären (6).

Andere berühmte Meister haben etwa in der Illustration des Guten zu viel getan. Dürer in seinen drei Passionszyklen in Holzschnitt und Kupferstich unterlag dem Anlaß, die heilige Geschichte in möglichst viele Einzelmomente auseinanderzuziehen und fragte sich oft gar nicht mehr, was bildlich wünschbar sei und was nicht, sodaß neben tiefsinnigen und wahrhaft dramatischen Kompositionen sich auch völlig seelenlose und unbedeutende vorfinden. Aehnlicher Weise hat in der Freskomalerei bisweilen das Beschaffen großer Zyklen Themata von sehr ungleicher Wünschbarkeit hervorgebracht.

Während wir aber auf dem Wege wären, auch in Betreff der idealen Aufgaben der Malerei immer bedenklicher und difficiler zu werden, tönt uns aus dem XVII. Jahrhundert der fröhliche Ruf des größten Erzählers aller Zeiten entgegen: „Jeder nach seiner Begabung! Mein Talent ist der Art, daß noch nie ein Werk, wie groß auch nach der Quantität und der Vielartigkeit der Aufgaben, meinen Mut überstiegen hat!“

Also schrieb auf der Höhe seiner Riesenkraft Peter Paul Rubens. Er hätte sein Lebtag lauter Bilder in der Art des Liebesgartens (Madrid, Dresden) malen und seine Zeitgenossen damit vor Entzücken töricht machen können. Allein das Bewußtsein der großen dramatischen Bestimmung, der Drang auch zum hoch Heroischen und Furchtbaren schlug vollständig durch. Eine solche Riesenkraft des Lebendigmachens von allem und jeglichem wird man natürlich vor allem auch für massenhafte Darstellungen aus der Zeitgeschichte in Anspruch genommen haben? Allerdings! Und hier dürfen wir nur die berühmtesten dieser Zumutungen erwähnen: Ende 1620 ließ die Witwe Heinrichs IV. und tatsächliche Regentin von Frankreich den Rubens nach Paris kommen, wo sie damals im Luxembourg Hof hielt.

Es handelte sich um eine Darstellung des Lebenslaufes der Königin. Rubens, als höchst gewinnende Persönlichkeit und Mann der größten Welt nahm Maria Medici sofort für sich ein und wurde mit ihr eins über 21 große und zum Teil sehr figurenreiche Bilder, deren Skizzen in Paris entworfen und von der Königin genehmigt wurden. Manche Themata ergaben sich von selbst, und der Meister wird es leicht gehabt haben, sie vorzuschlagen; in andern dagegen mußte er die erbärmlichen Streitigkeiten der Parteien von Mutter und Sohn darstellen helfen, und hier hatte die Empfindlichkeit der Königin ihre besondern Schmerzen und ihre Eitelkeit ihre besondern Triumphe. Man sieht nicht, daß diese Szenen mit geringerer Teilnahme erfunden wären als die übrigen. Eine Hauptsache für Rubens, die man zu wenig betont, war die äußere Stattlichkeit der damals 46jährigen Herrin, welche er sich wohl getrauen konnte als Hauptperson seiner Schildereien zur Geltung zu bringen. Er malte dann in Antwerpen die Bilder mit Hilfe seiner ganzen Schule, und 1625 wurden sie im Luxembourg in die Wände der Galerie eingefügt, welche danach den Namen erhielt; Rubens war wieder da und malte noch einige Zugaben.

Kein Besteller und kein Maler der heutigen Tage dürfte oder möchte eine Darstellungsweise der Zeitgeschichte verantworten wie diese. Nicht nur sind Kostüm und Oertlichkeit sehr frei gewählt, sondern — wehe! — es sind allegorische Gestalten und antike Götter unter die wirklichen Leute gemischt, ja sie werden öfter das handelnde Element im Bilde; der innere Antrieb der Tatsachen wird in sie verlegt. Will sich aber vielleicht jemand heute mit dem Wunsche melden, diese Bilder möchten ungemalt geblieben sein? auch nur: Rubens möchte an deren Stelle etwas anderes gemalt haben? Nein, die Persönlichkeit des Rubens, und schon an dieser darf uns etwas gelegen sein, wäre unvollständig ohne diese herrlichen, wenn auch sehr speziellen Fulgurationen seines Genius. Denn die Kunst hat diese so bedingten Aufgaben auf ihre Adlerschwingen genommen und alles in einen Strom von Leben verwandelt. Und dies konnte sie nur, indem man sie auf das Freiste walten ließ und ihr ihre eigene Sprache gestattete; nur so war jene Verbindung des geheimnisvollen schöpferischen Vermögens mit den einzelnen Szenen, des Wie mit dem Was auf lebendige Weise möglich.

Gerne möchte man bei den Besprechungen des Meisters mit der Königin zugegen gewesen sein, auch wenn sie ihm die elenden Hofhändel von 1617 an so recht von Herzen parteiisch erzählte. Während

des Redens der leidenschaftlichen Frau mag schon eine schöne Komposition, wie die Flucht aus dem Schlosse Blois, in seinem Geist entstanden sein, und für die Schlußallegorie, den Triumph der Wahrheit, fand er einen seiner reinsten und herrlichsten Akkorde.

Aber außer der Zeitgeschichte hat Rubens die historische, die heilige und auch die mythische Vergangenheit in großen bewegten Szenen rastlos geschildert, und mit stets wachsendem Erstaunen kommen wir allmählich der unversiegbaren Quelle dieses Könnens näher.

Rubens besaß alle Gaben eines großen Meisters, und wenn seine Menschenbildung nicht nach jedermanns Geschmack und Stimmung ist, so gibt ihm doch die ganze Welt einen unvergleichlichen Reichtum der Phantasie, ein wunderbar lebendiges und sehr dauerhaftes Kolorit, eine seltene Kraft der Lichtdarstellung, endlich ein meisterliches Wissen und Können in allen Teilen seiner Kunst zu. Die souveraine Gabe jedoch, welche ihn stellenweise über alle übrigenMaler erhebt und welche alle jene und noch weitere Eigenschaften in ihren Dienst nahm, das wahrhaft zentrale Vermögen war von ganz besonderer Art, konnte sich auch nur entwickeln, wenn er jeden Vorgang räumlich und sachlich frei, ohne jegliche Rücksicht auf historische Illusion, vom Boden auf neu schaffen durfte.

Wir lieben es, den wahrhaft großen Meistern Augenblicke zuzuschreiben, da sie künftige Kunstwerke wie in einer Vision vollendet vor sich sehen. Diese Vision scheint bei Rubens von reicherer Art gewesen zu sein als bei andern. Er sah zu gleicher Zeit vor sich eine ruhige, symmetrische Anordnung der Massen im Raum und doch die stärksten leiblichen und seelischen Bewegungen; er sah Licht und Leben sich hauptsächlich von der Mitte des Bildes aus verbreiten; er sah seine triumphalen Farbenharmonien und Licht- und Schattenfolgen wie sie kommen mußten vor sich und dies alles im Dienste einer Augenblicklichkeit, welche für ihn vielleicht das Wesentlichste, das Beglückende, das Hinreißende war. Die Hauptsache war: Rubens sah die Vision in gleichmäßiger Reife und Stärke vor sich, bevor er den Pinsel ergriff. Darauf hin konnten dann jene Bilder entstehen, welche der Beschauer, wenn er eine Minute die Augen schließt, nachher völlig verändert vorzufinden erwartet. Was will alle historische Illusion heißen neben dieser ergreifenden Täuschung, welche in der Kunst selbst liegt? Alle geschichtliche Genauigkeit ist der ausgesprochenste, unverträglichste Gegensatz zu dieser Art von lebendigem Geschehen, welches zugleich

die mächtigste und wohlgefälligste malerische Erscheinung mit sich führt.

Nicht ohne Furcht berühren wir hier einzelnes insbesondere, wäre es auch nur, weil wir schon in Sorgen sind, uns nur schwer verständlich zu machen.

Rubens hatte das ausgebildetste Bewußtsein der Akzente, welche dann, in ihrer Verteilung im Bilde, als Aequivalente wirken sollen. Diese Akzente aber sind höchst vielartig; alles was den Blick oder den innern Sinn des Beschauers — denn diese beiden konkurrieren hier mit einander — auf eine bestimmte Stelle zieht, ist Akzent, die helle Lichtmasse eines Gewandes so gut wie ein feurig belebter Kopf, das mehr Materielle wie das mehr Moralische, das mehr optisch Wirksame wie das psychologisch Bedeutende. Im Bilde sind diese Aequivalente zugleich meist Gegensätze, von Licht gegen Schatten, von Farbe gegen Farbe, von Bewegtem gegen Ruhiges, und so weiter, und endlich in höherm Sinne Gegensätze dramatischer Art, sagen wir einstweilen von Interesse gegen Interesse.

Daß die Verteilung koloristischer und anderer rein optischer Akzente im Bilde schon eine künstlerische Aufgabe sein kann, lehrt unter anderm die Blumenmalerei. In den Blumenguirlanden des Daniel Seghers herrscht im Grunde ein ähnliches Gesetz, wie in den großen pathetischen Szenen seines Zeitgenossen und Landsmannes Rubens.

Es hat Maler gegeben, welche ihre Akzente im einzelnen mit größter Kraft und Schönheit betonten, Seelenkündiger und große Poeten im einzelnen, deren herrlichste Köpfe und Gefühlsregungen dennoch für die Gesamtwirkung verloren gehen, weil ihre Akzente herrenlos über das Werk verteilt, bald gehäuft, bald zerstreut, zusammen keine Aequivalente bildeten.

In den mächtigsten und reifsten Kompositionen des Rubens dagegen genießt der Beschauer, zunächst unbewußt, neben der stärksten dramatischen Bewegung eine geheimnisvolle optische Beruhigung. Allmählich wird er dann inne, daß die einzelnen Elemente einer mächtigen, aber nach Kräften verhehlten und verborgenen Symmetrie untertan sind. Mit dieser mathematischen Figur hat ganz gewiß Rubens seine Arbeit nicht begonnen, sondern im Augenblick jener Vision wird sie sich von selbst miteingestellt haben und dann mit dem übrigen in seinem Innern gewachsen sein.

Im Raub der Leukippiden (Pinakothek in München) machen die beiden weiblichen Körper eine fast regelmäßige Lichtmasse genau in der

untern Mitte des Bildes aus, um welche sich das übrige wie eine Wolke verteilt: die Entführer Kalais und Zetes, die beiden Rosse und die beiden Amorine. Diese acht Wesen zusammen füllen das genau quadratische Bild auf dem Grunde einer hellen und saftigen Landschaft aus. Das Erstaunen steigt, wenn man inne wird, daß jene beiden herrlich entwickelten Körper einander genau ergänzen, daß der eine genau den Anblick gewährt, den der andere nicht gewährt, daß der Maler sie weislich durch einen Zwischenraum von einander zu isolieren gewußt hat; sie schneiden sich nicht. Vielleicht wird man sagen: dies seien Künste der bloßen Gewandtheit und äußern Meisterschaft; was aber weit darüber hinausgeht, ist das von jener Symmetrie ganz unbehelligte unglaubliche Feuer und die Wahrheit des Augenblickes.

In dem gewaltigen Bilde der Wunder des S. Franz Xaver (Belvedere in Wien), einem jener Gedränge mit mehrern gleichzeitigen Ereignissen, woran selbst bedeutende Maler zu scheitern pflegen, entdeckt das Auge mit der Zeit eine große beruhigende Quincunx, wie die tiefe Dominante im Orgelpunkt einer mächtigen Fuge. Die fünf Hauptakzente — sie stehen in den Endpunkten und dem Mittelpunkt eines römischen X — sind: rechts oben, auf einer hohen Basis, der schwarz gekleidete Heilige im Akt des Wunderwirkens und sein Gefährte; links oben der vom Tode oder Todesnähe erweckte Hindu, hinter welchem ein Neger das schwarze Leichentuch emporzieht; in der Mitte, im Licht, die Gruppe des portugiesischen Harnischmannes und des Mulatten im gelben Gewande, jener nach dem Wiederbelebten, dieser nach dem Heiligen blickend; endlich rechts unten die Gruppe der knieend gegen den Heiligen Gewandten und eines vorwärts tastenden Blinden; links unten der zweite Wiederbelebte mit den Seinigen. Diese Aequivalente sind dramatisch und optisch im einzelnen lauter Gegensätze an Bedeutung, Macht, Alter, Leiblichkeit, Tracht und Wendung und wirken dabei als eine vollkommene Harmonie. Bei näherm Zusehen mag man dann noch inne werden, was für weitere Beruhigungsmittel Rubens hat diesem Gedränge zu Teil werden lassen: er gab den Leuten der einzelnen Gruppen annähernd gleiche Kopfhöhen und ließ gegen die Mitte des Raumes hin eine hell beschienene steinerne Stufe frei. Ein solches Freilassen von etwas Boden, Landschaft, Luft in den gedrängtesten Szenen hatte er vielleicht von Paolo Veronese gelernt.

In der Amazonenschlacht (Pinakothek in München) dominiert schon die gewölbte steinerne Brücke als ruhige mathematische Form das

ganze Getümmel; auf der Mitte derselben aber hat Rubens jenes furchtbare Quintett ertönen lassen. Theseus erlegt die Königin Thalestris; ein Grieche reißt über den Rücken von Theseus' Roß das Banner der Amazonen zu sich herüber, und die Bannerträgerin, die von ihrem Kleinod nicht lassen will, wird damit von ihrem Pferd heruntergerissen; drunter genau in der Mitte starrt uns eine enthauptete Leiche entgegen. Auf beiden Seiten des Abhanges gegen das Gewässer hin geht das wildeste Schicksal von Rossen und Reiterinnen symmetrisch seinen Gang; unten wollen sich zwei Amazonen durch Schwimmen retten.

In der Galerie Liechtenstein (Wien) findet sich ein umfangreicher Zyklus großer Bilder, bestimmt zur Ausführung in gewirkten Teppichen. Rubens pflegte in solchen Fällen nicht kolorierte Kartons zu liefern; gemalte Oelbilder fielen ihm offenbar leichter. Das Thema war die Geschichte jenes heldenmütigen Publius Decius, der sich im Samniterkrieg den Todesgöttern weihen ließ, weil er damit seinem Heer den Sieg sicherte. Von diesen großartigen Kompositionen hat des Decius Untergang im Reiterkampf von jeher die meiste Bewunderung erregt. Dies ist der Gegenstand einer vordern Gruppe, während weiter hinten in einem zweiten Licht Sieg und Verderben des Massenkampfes von links nach rechts schreiten. Es sind drei Reiter: Decius auf steigendem Schimmel, sein nunmehriger Gegner auf einem ausschlagenden Braunen, und ein dritter, dessen Roß man kaum sieht; dieser hat im vorhergegangenen Moment dem Decius die Lanze in den Hals gestoßen; vorn unten ein totes Pferd, Menschenleichen und zwei noch lebend Zuckende. Ich glaubte dies herrliche Bild längst zu kennen, wurde aber erst neulich zu meinem größten Erstaunen inne, daß diese ganze Gruppe optisch ein regelmäßiges, etwas niedriges Sechseck bildet, während ich früher nur das unsägliche Feuer des Vorganges und die Herrlichkeit des Kolorites bewundert hatte. In der Mitte der Gruppe aber sind zwei Lücken Luft, durch welche man Teile entfernter Figuren sieht.

Allein Rubens dürstete nach noch wildern Aufgaben einer höchsten Augenblicklichkeit und fand sie in jenen furchtbaren Jagden auf die mächtigsten Tiere der Wildnis. In dem erstaunlichsten dieser Bilder, der Löwenjagd (Pinakothek in München) kommen die Köpfe des ausholenden Helmträgers, des einen Löwen und des abwärts stürzenden Arabers in eine und dieselbe Vertikale, nur um ein weniges links von der Mitte des Ganzen, welche dem hellen Gewande des Arabers gehört. In dieser wunderbaren Szene von sieben Menschen, vier Pferden und zwei

Löwen sind alle Motive völlig klar, und außer dem gegenwärtigen Moment ist der ebenvergangene und der nächstkünftige mit hineingemalt. Gerade wo bei Rubens der Beschauer fürchtet, das Gespann seines Sonnenwagens möchte mit ihm durchgegangen sein, bewährt er heimlich die sicherste Mäßigung.

Auch bei einfachern und ruhigern Aufgaben ist Rubens der wahre Meister der schön lebendigen Anordnung und der sprechenden Aequivalente. Zwischen den drohenden Kampf der Sabiner und Römer (Pinakothek in München) malt er in die Mitte die lichten Frauen, welche ihre Kinder küssen und emporheben; bei den feindlichen Gatten und Vätern rechts und links entsprechen sich die Reiter und die jeweilig vortretenden Figuren bei lauter kontrastierenden Bewegungen und Bildungen.

Eines der schönsten Beispiele wesentlich idealer Aequivalente bietet die große heilige Familie des Belvedere in Wien dar: in der rechten Hälfte des Bildes Maria ruhig sitzend im Licht mit dem sich sanft niederneigenden Kinde, hinter ihr Joseph; in der linken Hälfte halbbeschattet Elisabeth, welche eilig ihren kleinen Johannes vor sich hin schiebt, und Zacharias, welcher Aepfel darreicht. Hier wiegen sich höhere Güte und herzlicher Eifer in idealem Sinne und zugleich optisch rein auf (7).

In der großen Himmelfahrt der Maria im Belvedere in Wien, dem vollkommensten der zahlreichen Bilder dieses Inhalts von Rubens Hand, bildet Maria mit den Engeln oben eine symmetrische Raute, welche sich als duftige Lichtwelt von der ganzen untern Partie und ihren leuchtenden, aber tiefen Farben abhebt.

Im heiligen Ambrosius, der den Kaiser Theodosius von der Schwelle der Kirche abweist, sind die beiden Gruppen optisch und moralisch wie auf der Goldwage gegeneinander abgewogen: links der energische Imperator mit seinen drei Adjutanten, wovon einer oder der andere die Frage wohl mit Gewalt zu erledigen fähig wäre; aber die Gruppe hat das Licht hinter sich und ist im Schatten gegeben, zwei Stufen tiefer, welche Theodosius eben hinansteigen will; auf diesen Stufen rechts der Heilige mit seinen ganz ruhigen, meist bejahrten Begleitern, materiell hilflos, aber in vollem Licht, in leuchtendem Bischofsmantel und mit majestätischer Gebärde und hochehrwürdigen Zügen.

Bei diesem Anlaß ein Wort über die Kostüme bei Rubens: Bischof und Chordiener haben durchaus die Trachten seines XVII. Jahrhunderts, und der Kaiser und die Seinigen tragen den allgemeinen römischen

Kriegshabit, wie ihn Rubens ziemlich obenhin von antiken Denkmälern abstrahiert hatte. Woher kommt es aber, daß wir bei diesem Meister, der doch bei Gelegenheit die funkelnde Pracht von Sammet, Seide und Schmuck nicht verschmäht, so selten an die Kleidung denken? Sollte es daher kommen, daß dieselbe seinen Gestalten so selbstverständlich vollkommen sitzt, als hätten sie nie etwas anderes getragen? Wie gerne kann man sich neben dieser Art von Richtigkeit die historische Unrichtigkeit gefallen lassen!

Wie oft möchte man überhaupt lieber mit Rubens irren als mit andern Recht haben! Seine Bilder sind zum Beispiel oft stark angefüllt und stören doch nicht wegen der malerisch richtigen Verteilung, während andere mit viel weniger Figuren in derselben Szene überfüllt erscheinen.

Es läge uns nun nahe, auch seine Darstellungen aus der heiligen Geschichte auf das erzählende Element hin zu prüfen und zu schildern, und wir würden ihn überall wahr, mächtig, absolut selbständig, hie und da groß und erhaben finden.

Es darf ihm nie vergessen werden, daß von ihm die ergreifendste Darstellung der Auferweckung des Lazarus stammt. Sein Christus ist hier erhaben.

Man kann abschließend über Rubens sagen: Von keinem Maler gibt es auch nur annähernd so viele Kompositionen, welche mit so voller Hingebung und innerer Beglückung zu Stande gekommen scheinen als von ihm. Dies gilt gleichmäßig von seinen heiligen, mythologischen, allegorischen und genrehaften Szenen. Ueberall wirkt jene geheimnisvolle zentrale Kraft, jene Begeisterung, welche ihm für alle, auch die wunderlichsten Themata von bewegungsfähiger Art verliehen war. Was andern eine desperate Aufgabe erscheinen mochte, dem gewann er erst recht die Darstellungsfähigkeit ab.

Aber alles was er gewesen ist, konnte er nur sein, indem man ihm a priori seine volle Art von Freiheit gestattete. Freilich als der riesige Verwirklicher alles Geschehenden, der im Grunde die Arbeit von Jahrhunderten vorwegnahm, tot war, fand sich in seiner eigenen Schule so wenig als anderswo ein gleichwertiger Nachfolger, und auch die größte Kraft nach ihm, ich nenne aus guten Gründen Luca Giordano, kam ihm kaum von ferne nahe. Und doch durfte dieser noch, was Rubens gedurft hatte.

Mit welchen Schwierigkeiten ringt daneben die Historienmalerei unserer Zeiten! Wie selten darf sie fragen nach der malerischen Wünsch-

barkeit dessen, was sie darzustellen hat! Wie herrscht das Was über das Wie selbst bei dem größten Können! Wünscht man aber noch Werke der höchsten Inspiration von den Künstlern, so wird man dieselben heute am ehesten erhalten, wenn man ihnen selbst die materielle Wahl des Themas frei läßt und nur die große und schöne Erscheinung begehrt. Man überlasse sie ihren Visionen.

Ein solcher Maler, welcher bei einer höchst außerordentlichen Anlage diesem Ziele nachging, ist vor kurzem aus der Welt geschieden: Makart. Was ihm fehlte, zum Schmerz aller derer, welche bewunderten, was er besaß, wollen wir an diesem noch frischen Grabe nicht erörtern. Die Magie aber, womit er seine Zeitgenossen beherrschte, lag für die Meisten unbewußt doch darin, daß er wirklich im ganzen nur seine eigenen Visionen gemalt hatte. Sie gingen nicht hoch, sie zahlten der Materie einen schweren Zoll, sie entsprachen sozial einem Medium, welches der Nachwelt nicht sympathisch sein wird, aber sie waren sein eigen.

DIE ANFÄNGE DER NEUERN PORTRÄTMALEREI

10. MÄRZ 1885.

Ein ruhmvoller Zweig der Malerei ist gegenwärtig zwar nicht am Absterben begriffen, doch ist seine Ausübung sehr viel seltener geworden: Die malerische Darstellung des Individuums, einzeln oder als Gruppe von mehreren. Bei der Zeitbedrängnis und Eile, in welcher wir leben, wird das Bildnis im ganzen einem mechanischen Verfahren, der Photographie überlassen. Wir stehen der Porträtmalerei im Grunde schon wie einem historisch abgeschlossenen Ganzen gegenüber. Möge es gestattet sein, die Anfänge dieser Gattung in einer kurzen Uebersicht zu verfolgen.

Wir werden uns dabei nicht ausschließlich auf das gemalte Einzelporträt beschränken dürfen; in vielen und verschiedenen Weisen hat von jeher die Verewigung des Einzelmenschen, sei es für ihn oder für andere, als wünschbar gegolten. Unser Thema wird sich daher erweitern müssen zu einem Ueberblick der Geschichte der Aehnlichkeit, des Vermögens und des Willens, dieselbe hervorzubringen.

Gerne wird hier verzichtet auf die Porträtkunst des ganzen Altertums; aus der griechischen Zeit ist uns ja ohnehin nur das plastische Bildnis, sei es Hermenbüste oder Statue, erhalten und wir werden uns hüten, hier und für heute jenes große Thema zu berühren, welches Verrechnung zwischen Aehnlichkeit und höherer Auffassung heißt. Die einzige Statue des Sophokles im Museum des Laterans könnte endlose Betrachtungen hervorrufen. Immerhin müssen wir betonen, daß auch das gemalte Porträt nicht fehlte. In Theben soll laut Staatsbeschluß den Malern wie den Bildhauern vorgeschrieben gewesen sein, die dargestellten Leute zu veredeln und eine Geldbuße traf die Verhäßlicher (1).

Im Hinblick auf die Gesetzmacherei der Griechen in den Zeiten des Verfalles ist diese Notiz durchaus nicht zu verwerfen; wichtiger aber ist eine andere Aussage, laut welcher das ohne Zweifel gemalte, nicht gemeißelte Porträt bei den wohlhabenden Athenern des III. Jahrhunderts vor Christus schon eine allgemeine Sitte gewesen wäre. Bei Theophrast (2) gehört es zu den üblichen Komplimenten eines athenischen Schmeichlers an seinen Herrn: Das Haus sei hübsch gebaut, das Landgut herrlich

angepflanzt und das Porträt ähnlich, was nicht von einer Büste oder Herme, sondern von einem Gemälde zu verstehen ist (3).

Vollends sorgten die Römer für ihre Einzelverewigung mit dem äußersten Luxus bis zur großen Gemme in Sardonyx. In der letzten Zeit des römischen Reiches beginnen bereits die historischen Persönlichkeiten in noch erhaltenen Mosaiken der Kirchen, die Bilder der Kaiser und Konsuln auf den elfenbeinernen Diptychen, und die aus aufgelegten Goldblättchen durch Schaben hervorgebrachten Porträts im Boden gläserner Gefäße, die sogenannten Fondi d'oro.

Die nächstfolgenden Zeiten waren, abgesehen vom oströmischen Reiche, die einer tiefen Barbarisierung der Kunst. Ein ganzer Zweig der zivilisierten Menschheit, die islamitische Welt, verbot sich jede menschliche Darstellung, sodaß wir nur durch Beschreibungen in Worten erfahren, wie die berühmten Mohammedaner ausgesehen haben (4).

Im Abendland aber haben die Menschen ohne Zweifel beständig Verlangen danach gehabt, abgebildet zu werden, und zu einer Zeichnung eines Angesichtes von oberflächlicher Aehnlichkeit gehört bekanntlich nicht viel, und manches Kind kann sie heutzutage erreichen. Aber die Köpfe auf den Münzen des ersten Jahrtausendes zeugen von einem ganz unglaublichen Ungeschick, und wenn irgendwo ein leidlich charakteristischer Porträtkopf in jenen Zeiten gelungen ist, so wird sich derselbe höchstens in den Miniaturen der Handschriften finden. Diesen verdanken wir die annähernd genau überlieferten Züge Karls des Großen, Karls des Kahlen und anderer mehr. In der Regel aber wird auch in den Miniaturen nur Kostüm oder Ornat genau, der Kopf konventionell und ohne Anspruch auf Aehnlichkeit gegeben sein.

Vom zweiten Jahrtausend an erwachten die Künste wieder und nahmen bald unter der Anführerschaft der Architektur einen Aufschwung in das Erhabene. Es sollte noch recht lange dauern, bis das Porträt zu selbständigen Kräften kommen würde, obschon, wie gesagt, an einem beständigen Verlangen danach nicht zu zweifeln ist, indem beständig einzelne Individuen abgebildet wurden. Erwägt man nämlich die Voraussetzungen, unter welchen dies in der Regel geschah, so wird man noch nicht ein individuell vollendetes Porträt erwarten. Es handelt sich um die Darstellung des Verstorbenen auf seinem Grabe vom bloßen eingegrabenen Contour bis zum Relief und bis zur vollen Rundskulptur, um die Darstellung des Lebenden als Stifters im gemalten Fenster oder im Altargemälde.

Unleugbar gibt es einzelne Grabfiguren, welche eine individuelle Aehnlichkeit haben, und eine der merkwürdigsten von diesen ist wohl die in starkem Relief gehaltene Erzplatte im Dom von Merseburg, welche den in der Nähe (1080) gefallenen Gegenkönig Rudolph von Rheinfelden darstellt und höchst wahrscheinlich bald nach seinem Tode entstanden ist. (5)

Uebersieht man aber die gewaltige Anzahl von Sarcophagstatuen, Reliefgestalten und Contourgrabplatten in Stein und Erz, welche aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert auf uns gekommen sind und zwar in den Kirchen des ganzen Occidentes, so drängt sich bald die Ueberzeugung auf, daß die Porträtähnlichkeit des Kopfes die Ausnahme, ja bis tief ins XIV. Jahrhundert eine seltene Ausnahme ist. Bei Lebzeiten war der Betreffende schwerlich abgebildet worden, und der Meister des Grabmals war etwa bestenfalls auf eine persönliche Erinnerung angewiesen; er war hergekommen von der großen Steinskulptur, welche damals Portale, Strebepfeiler und Innenpfeiler der Kirchen mit heiligen Gebilden versah, mit Gestalten des alten und neuen Bundes, mit Aposteln, Schutzpatronen und Engeln, alle in einem idealen oder wenigstens typisch übereinkömmlichen Stil. Diese Behandlungsweise ging dann von selbst in hohem Grade auch auf die Grabfiguren über, welche gleichsam eines Geschlechtes mit den Heiligen sind. Ferner hat man es mit einer Zeit zu tun, da das Bewußtsein des Standes, der sozialen Gruppe, zu welcher der einzelne gehörte, beinahe noch wichtiger war als seine Individualität; daher beim Prälaten, beim Fürsten, beim Ritter, bei den Edeldamen es mehr auf die standesgemäße Tracht, das bischöfliche Pluviale, die Rüstung, den Helm, den Mantel und Schmuck der Frauen, als auf die Genauigkeit der Gesichtszüge ankam. Wenn sie nur, einzeln und insgesamt, wie zum Beispiel die herrliche Reihe von Grabsteinen der thüringisch-hessischen Landgrafen in der St. Elisabethenkirche zu Marburg, ein stattliches Geschlecht darstellten! In Italien allerdings werden seit Ende des XIII. Jahrhunderts die Grabstatuen, welche Aehnlichkeit der Gesichtszüge zu versprechen scheinen, häufiger; allein bei näherem Nachsehen wird man selbst an Papstgräbern, selbst in den lebendigsten Köpfen noch eher das Typische vorherrschend finden (6) und sich daran erinnern, daß in der gleichzeitigen Malerei, auch als die Einwirkung Giottos ganz Italien durchdrungen hatte, das Individuelle sich nur selten und ganz allmählich einstellte.

Weiter ist zu erwägen die große Unbefangenheit, mit welcher man bei Zerstörung oder Umbau von Kirchen längst Verstorbenen neue Grabmäler errichtete und dem Kopf dabei beliebige Züge aus der Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts gab. König Ludwig der Heilige verherrlichte um 1264 in St. Denis eine ganze große Reihe von Merowingern, Carolingern und Capetingern durch neue Monumente dieser Art. Bald hernach ließ ein kunstsinniger Abt von St. Emmeram in Regensburg eine Anzahl uralter Gräbersteine seiner Abtei mit neuen Statuen versehen, darunter diejenige des Ortsheiligen selber, und dieser heilige Emmerammus ist eines der herrlichsten Werke der Zeit um 1300 geworden. In unserer Nähe, im Freiburger Münster, findet sich die Grabstatue des letzten 1218 verstorbenen Zähringers, und aus Gründen des geschichtlichen Interesses würden wir so sehr wünschen, daß sie gleichzeitig wäre, müssen aber bekennen, daß sie wahrscheinlich im XIV. Jahrhundert beim Abbruch der frühern Ruhestätte des Herzogs im alten Chor, neu und von aller Erinnerung unabhängig, gearbeitet wurde. Im hiesigen Münsterchor ist das Grab der Königin Anna und ihres Söhnchens erst nach dem Erdbeben neu geschaffen worden.

Es bleibt wohl dabei, daß die frühsten völlig individuellen Steinskulpturen nicht einmal die Gräber des Hauses Plantagenet im Chor von Westminster, sondern niederländisch-burgundischen Ursprunges sind: eine Anzahl von Grabplatten in Tournay, in welchen die deutliche Bezeichnung der Gewandstoffe und der Hautfalten zugleich eine Gewähr der Gesichtsähnlichkeit enthält, sodann die hochwichtigen Meisterwerke von Dijon. Hier sieht man an dem übelzugerichteten Portal der Karthause den Herzog Philipp den Kühnen und seine sehr schöne Gemahlin Margaretha Flandrica knieend zwischen ihren Schutzheiligen dargestellt, offenbar mit völliger Lebenswahrheit; im Musée findet sich dann die Grabstatue des Herzogs, überaus fein durchgeführt, bemalt und von fast befremdlicher Wirklichkeit, das Werk eines Niederländers: Claux Sluter. Dies sollten die Anfänge werden zu einer großen Nachfolge.

Eine scheinbar größere innere Gewähr der Aehnlichkeit als die Grabmäler hat die Darstellung der Stifter bei Lebzeiten, und wir wollen nicht leugnen, daß die Glasmaler des XIII. und XIV. Jahrhunderts, welche am untern Saume oder auch nur in der untern Ecke der gewaltigsten Kirchenfenster die knieenden Gestalten der Donatoren anzubringen hatten, bisweilen ganz deutlich nach individueller Kenntlichkeit gestrebt

haben. Allein die stenographisch abkürzende Art des ganzen Vortrages gestattete nur eine sehr äußerliche, summarische Wiedergabe der Gesichtszüge, und bei Fürsten und Großen, welche in der Ferne weilten, wird man in der Regel auch hier mit der Beobachtung der Standestracht vorlieb genommen haben. Von den sieben knieenden Herzogen und Herzoginnen von Oesterreich in den Fenstern von Königsfelden mögen kaum einzelne eine Gesichtsähnlichkeit in Anspruch nehmen dürfen. Dasselbe mag schon von den hundert Jahre ältern Stiftergestalten in den Fenstern der Kathedrale von Chartres gelten.

Nur in den seltenen Altartafeln des XIV. Jahrhunderts wird den Stiftern, wo sie mit angebracht sind, eine wirkliche Porträtähnlichkeit, welche das nähere des Charakters wiedergibt, zuzugestehen sein. Allein man sieht der Arbeit noch eine ungemeine Anstrengung und geringe Geschicklichkeit an, auch sind (7) die betreffenden Figuren kleineren Maßstabes als die Heiligen und Historien des betreffenden Bildes; man würde sich gescheut haben zumal vor einer lebensgroßen Anwesenheit und gab sich damit zufrieden, der Fürbitte sowohl der Heiligen als der Andächtigen bei Gott und der heiligen Jungfrau irgendwie empfohlen zu sein. Die sichersten Porträts damaliger Persönlichkeiten finden wir aber wiederum in den Miniaturen der kostbarsten Bücher jener Zeit.

Was dagegen noch im ganzen XIV. Jahrhundert, im Süden wie im Norden fehlt, ist das einzeln für den Privatbesitz bestellte gemalte Bildnis.

Dies alles wurde wie mit einem Zauberschlage anders seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts.

Durch eine geheimnisvolle Strömung, welche in Italien zuerst die florentinische, im Norden zuerst die flandrische Kunst gleichzeitig ergriff, kam damals die Kraft und der Wille empor, die ganze Lebenswahrheit darzustellen. Die Florentiner von Uccello und Masaccio an gewannen den Hergängen eine volle dramatische Lebendigkeit, den einzelnen Gestalten den vollen Ausdruck des bewegten physischen und geistigen Daseins, der Erscheinung überhaupt die perspektivische Richtigkeit ab. Im Norden hatten jene Bildhauer von Tournay und Dijon das Zeichen der Lebenswirklichkeit gegeben; jetzt unter Führerschaft des mächtigen Brüderpaares Hubert und Johann van Eyck, mit Hilfe einer plötzlich errungenen Klarheit und Leuchtkraft der Farbe, erhob sich eine miniaturfeine Malerei bis zu einer völlig individuellen Beseelung der einzelnen Physiognomien, bis zu einer völlig täuschenden Wiedergabe der

Oertlichkeit, der Stoffe und alles Materiellen überhaupt. Nur der feste Wille, dennoch ein ideales, heiliges Dasein darzustellen, hielt diese Meister über der Gefahr, in das alltägliche zu versinken. Ihre Wirkung war zunächst bei weitem größer als die der Italiener; nicht nur ergab sich die ganze niederländische Kunst ihrem Stil, sondern der ganze Occident, auch Spanien und Portugal und vor allem Deutschland eigneten sich davon an, was sie nur irgend konnten. Alle diese Länder verzichteten auf ihren bisherigen Ausdruck des Schönen und Heiligen; alle ihre bisherige gothische Darstellungsweise in Malerei und Skulptur muß den Leuten wie ausgelebt und konventionell vorgekommen sein. Selbst Italien empfand im XV. Jahrhundert eine starke Einwirkung durch flandrische Bilder, in einer Zeit, da es noch weit entfernt war, dieselbe zurückzugeben.

Mit der völligen Individualisierung des Menschen in der flandrischen Malerei war nun auf einmal die Kunst des Porträts mit entdeckt. Die Gestalten des großen Genter Altarwerkes, stückweise teils noch in St. Bavon zu Gent, teils in Berlin und Brüssel, beruhten auf neuen, unerhörten Studien nach der Natur, und wenn auch die Maria des Hubert van Eyck noch eine aus dem Innern kommende, ideale Schöpfung sein mochte, so sind doch die Modelle des Gottvater, des Täufers Johannes in der Nähe des Meisters unzweifelhaft lebendig vorhanden gewesen; in den figurenreichern Einzeltafeln des mächtigen Werkes finden wir dann jene zahllosen Köpfe aus der wirklichen Umgebung der beiden Brüder, ja ihre eigenen Porträts in der Reitergruppe der gerechten Richter, von der Hand des jüngern Bruders Johann. Für diese und alle ihre übrigen Schöpfungen wählten sie mit festem Blick aus dem Volke, das sie umgab, die Menschen, welche ihnen irgendwie zusagten, den vornehmen Baron, den glänzenden Ritter, den Soldaten, den Kaufherrn und Bürger, den Bettler, den Prälaten, den Priester, den Einsiedler, die Nonne und die Begine. Ihr Maßstab war keineswegs derjenige der möglichsten Schönheit, auch nicht der der höchsten Energie, sondern eher derjenige einer gewissen Redlichkeit. Johann van Eyck war bei seinen spätern Marienbildern von Modellen abhängig, welche man nie für schön, nur für traulich-angenehm gehalten haben würde; allein man glaubt das Leben selbst vor sich zu sehen. Bei ihm und seinen besten flandrischen Nachfolgern bemerkt man übrigens, daß sie an einmal für vorzüglich befundenen Modellen gerne festhielten — es läßt sich aber auch denken, daß dies nicht ganz freiwillig geschehen sein möchte,

und daß Leute aus dem Volke sich scheuten, dieser ganz neuen, ungewohnten Zauberkunst herzuhalten, welche ihnen die Seele aus dem Leibe malte und sie dabei als Heilige, als allegorische Gestalten und dergleichen auftreten ließ. Das erwünschte Modell war rar zu haben.

Von den untern Tafeln des Genter Altarwerkes sind aber zwei ausschließlich den fast lebensgroßen, knieenden Gestalten des Stifters Jodocus Vydt und seiner Gemahlin Elisabeth Burluut gewidmet, und hier vielleicht zum erstenmal tritt das moderne Porträt auf dem neutralen Grunde einer steinfarbenen Nische uns unmittelbar entgegen. Es ist einer derjenigen Fälle in der Kunstgeschichte, da eine Erfindung gleich mit dem ersten Sprunge bis nahe an die höchste Vollkommenheit gelangt. Das Ergreifen des Charakters und die Mittel der Darstellung sind in gleichem Maße staunenswert. Vor allem muß konstatiert werden, daß das abendländische Porträt hier als ein völlig naives Kunstwerk auf die Welt gekommen ist; das Ehepaar ist erfüllt von Andacht und Ernst; aber von den wirklich vorhandenen Zügen ist diesen Köpfen nichts erspart; keine sogenannte höhere Auffassung hat sich zwischen sie und den Beschauer hineingelegt; wir wissen ganz genau, wie der reiche Genter Kaufherr Vydt ausgesehen hat: intelligent, aber besorglich, wie es der vielleicht gefahrvolle Erwerb und das kluge Zusammenhalten seines Reichtums mit sich bringen mochte, dabei innerlich abhängig — in dem andern Bilde die mächtig feste und entschlossene Elisabeth Burluut in einfachem violettem, grüngefüttertem Gewande und weißem Kopftuch. Ihre Züge sagen, daß sie nicht nur der Halt ihres Gemahls, sondern auch wohl der bestimmende Teil im Hause gewesen und dann möchte sie auch wohl über die Stiftung des unvergleichlichen Altarwerkes hauptsächlich entschieden haben.

Es war nur eine reiche Genterin, und nun sehen wir uns mit Begier um nach Bildnissen des regierenden Hauses, nach jenem Philipp dem Guten, Herrn von Burgund und den Niederlanden, welcher ja spätestens seit 1426 den Johann van Eyck in seinem persönlichen Dienst hatte und ihn auf das höchste schätzte. Wir erwarten wenigstens Nachrichten von Altarwerken, welche der Stiftung des Genter Kaufherrn ebenbürtig gewesen sein müßten; allein Nachrichten und Denkmäler, Heilige und Porträts bleiben hier völlig aus, obgleich Hubert van Eyck 7 Jahre, Johann 21 Jahre unter Philipp gelebt haben. Der damals noch bis 1435 dauernde Krieg hinderte den Herzog nicht an sonstigem Luxus, und fast möchte man glauben, daß die Vorliebe für enorm kostbare gewirkte

Teppiche und Goldschmiedearbeiten die Malerei in den Hintergrund gedrängt habe, mit Ausnahme der Büchermalerei. Es bleibt selbst in der noch folgenden langen Lebenszeit Philipps und in der Zeit Karls des Kühnen auffallend, daß auch die flandrischen Nachfolger der van Eyck nur wenig für das herzogliche Haus, dagegen manches für hohe Beamte desselben, zum Beispiel im Louvre die Madonna mit dem burgundischen Kanzler Rollin, und für reiche Privatleute gearbeitet haben. Denn reich mußte man sein, um diese mit höchster Feinheit und Pracht ausgeführten heiligen Bilder und Hausaltäre zu bezahlen.

Während es nun von Philipp zwar sprechend ähnliche Porträts, aber keine von Meisterhand und von seiner dritten und wichtigsten Gemahlin, Isabella von Portugal, kaum ein sicheres Bildnis gibt, hat man aus dem letzten Jahrzehnt des Jan van Eyck eine Anzahl sicherer Gemälde, mit welchen das vom Altar abgelöste, für sich bestehende Porträt eigentlich beginnt, fast lauter Brustbilder oder Halbfiguren, viel unter Lebensgröße auf dunkelm Grunde, in Dreiviertelansicht. Wir können nicht wissen, welchen Bedenken anfangs die abgesonderte, weltliche, rein für den Privatbesitz bestimmte Darstellung eines Individuums begegnete. Die Dargestellten sind zum Teil kosmopolitische Fremde, welche über die Vorurteile hinaus waren, wie der mit wunderbarer Meisterschaft dargestellte greise Kardinal Santacroce (8) oder der florentinische Tuchhändler Arnulfini in Brügge (9), oder der Mann im Pelzrock und roten Chaperon (10), welcher ebenfalls kein Niederländer zu sein scheint. Auch in dem Mann mit der Schriftrolle (11) und der Chiffre „Thimotheos Leal souvenir" dürfen wir einen Fremden, vielleicht einen jener Griechen vermuten, welche beim herannahenden Untergang ihres Reiches im Abendland Hilfe suchten. Ein Bildnis des Belvedere in Wien stellt wenigstens einen noch jungen belgischen Geistlichen, Jan van der Leuw, vor. Einige dieser Bilder sind stark verletzt und restauriert; in allen aber offenbart sich eine neue Welt der geistigen und äußerlichen Lebenswahrheit, welche gar keine Rücksichten kennt. Wenn in solchen Köpfen auch nur die Pupille unverletzt erhalten ist, so haben wir es mit einem Können zu tun, welches allem bisher Geleisteten wesentlich überlegen erscheint. Und nun muß jenes erstaunlichen Bildnisses im Berliner Museum gedacht werden, welches als „der Mann mit den Nelken" bekannt ist. Aus dem Dunkel tritt mit voller wirklicher Körperlichkeit hervor die Halbfigur eines alten Mannes, der laut seiner Halszierden dem wohltätigen Orden der Antonierherren angehörte. Man

mag zweifeln, ob heute jemand von diesem Aussehen einem so unerbittlichen Realisten wie Johann van Eyck sitzen würde; zustandegekommen ist ein hartes, runzliches Gesicht mit klarem, kaltem Blick und eher großen Ohren; in der Rechten hält der Mann die Nelken; die erhobene Linke will deutlich etwas sagen. Das Merkwürdige ist, daß man allgemach Zutrauen zu diesem Greise faßt und ihn zuletzt sympathisch findet. Hat Jan van Eyck diese unendliche Teilnahme auf diese völlig unregelmäßigen Züge und dies Netz von Altersfurchen gewendet, so muß doch wohl etwas darin gelebt haben, was jenseits des bloßen ersten Eindruckes liegt. An Feinheit der Ausführung und Plastizität der Formen, an Trefflichkeit des Lichtes und der Farbe und an Wahrheit des Charakters wäre dies Bild schwer zu erreichen.

Bisher war nur von Porträts auf neutralem, meist dunkelm Grunde die Rede. Allein Jan van Eyck war in seinen Andachtsbildern auch ein großer Entdecker und Darsteller der Umgebung des Menschen, mochte es die Landschaft mit dem völlig naturwahren Erdreich und Pflanzenwuchs, mochte es die innere Perspektive eines Zimmers oder einer Kirche sein. Einmal hat er die vollkommene naturrichtige Umgebung auch einem Porträt mitgegeben, dem schon genannten Bilde Arnulfini (12); hier sind es zwei ganze Figuren, etwa anderthalb Fuß hoch, ein Ehepaar nicht im Putz, sondern in einer gewöhnlichen Tracht, wenn auch am Kopftuch der Frau eine fünffache Spitzenreihe vorkommt; der Herr scheint zum Ausgehen gerüstet, sonst würde er wohl nicht den Pelzrock und den enormen kesselförmigen Filzhut tragen, der seinem völlig blutleeren Gesicht einen so abenteuerlichen Ausdruck gibt. Sie reichen sich die magern, feinen Hände, aber sehr kalt; die Gattin Jeanne de Chenany hat wenigstens eine gesunde, niederländische Bildung, während der Gemahl wie der Abkömmling einer schon völlig großstädtisch verlebten Familie aussieht. Dieselbe erstaunliche Wirklichkeit, welche diese Gestalten belebt, herrscht nun auch in dem Raum und den Accessorien. Es ist eine in die Tiefe gehende Stube mit den Fenstern links, genau richtig mit dem gehörigen Licht und dessen Reflex erfüllt; bis zu völliger Illusion sind wiedergegeben ein metallener Hängeleuchter, ein Kehrwisch, die Orangen, welche auf und unter der Fensterbank liegen, ein geschnitzter Betstuhl, die auf der Erde liegenden Klappschuhe von Herrn und Frau; aber all diese zum greifen wirklichen Dinge sind noch nichts im Vergleich mit dem Rundspiegel an der Rückwand des Zimmers. Hier geschah ein Wunder der Täuschung und der mikroskopischen Darstellung.

In diesem etwas konvex gedachten Rundglase reflektiert sich nämlich die dem Beschauer zunächst gedachte Türe, welcher das Ehepaar sich zuzuwenden zensiert ist, und außerhalb derselben erkennt man noch Leute. Und nun hat dieser Spiegel noch eine Einfassung von zehn erbsengroßen Rundbildchen biblischen Inhaltes, welche ganz täuschend mit spiegelnden Krystallscheiben, wie mit Uhrgläsern bedeckt sind. Endlich ist das wundersame Familienporträt vielleicht das frühste, auf welchem auch der begünstigte Hausgenosse, der Hund, mit dargestellt ist, und zwar ist es jene Rasse des kleinen Affenpinschers, welche in späteren Zeiten auch die Gunst A. Dürers genoß. Es ist der erste völlig lebendige Hund, so wie auf dem Genter Altarwerk die Rosse der gerechten Richter und der Streiter Christi die ersten wirklich lebendigen Pferde der neuern Kunst sind (13). Bald finden sich dann auf den Andachtsbildern der Schule, etwa im Gefolge der heiligen drei Könige, die zierlichsten Windhunde ein. Für alles aber hat es einmal einen Anfang geben müssen. Diese Tiere eröffnen eine erlauchte Reihe von völlig lebendigen und zum Teil prachtvollen Hunden bis zu dem edeln falben Hund des Paolo Veronese, zu den verschiedenen Rassen bei Rubens und van Dyck, von den gewaltigsten Begleitern der Eber-, Bären- und Löwenjagd bis zum King Charles, endlich bis zu den herrlichen Tieren, welche auf den Bildern des Jan Fyt und Jan Weenix das tote Wild zu hüten pflegen.

Verfolgen wir jedoch die Geschichte des Bildnisses, zunächst in der flandrischen Schule. Eine gewisse Scheu vor dem selbständigen Porträt muß trotz jener wundersamen Leistungen des Jan van Eyck herrschend geblieben sein; dasselbe ist und bleibt rar, und die Erhaltung des wirklich Vorhandenen hatte doch die günstigsten Chancen durch die solide Ausführung und die leichte Aufbewahrung; die Reichsten zogen es fortwährend vor, als Stifter in der Ecke eines Andachtsbildes, knieend vor Maria und den Schutzheiligen, oder etwa in den Gestalten der Drei Könige und ihres Gefolges porträtiert zu werden. Von Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirk Bouts gibt es kein einziges sicheres selbständiges Porträt, während ihre Andachtsbilder so reich sind an tatsächlichen Porträts, an heiligen Gestalten nach Vorbildern aus dem wirklichen Leben und an Figuren von Stiftern, ja ganzen Familien derselben. Die wenigen sichern Sonderbildnisse bei Memling verraten uns einigermaßen den Grund hievon; dieselben sind nämlich betend mit gefalteten Händen und nach der Seite blickend dargestellt und nehmen damit von selbst wiederum den Charakter von Stifterbildern an. Jenen

eindringenden Blick auf den Beschauer in dem Mann mit den Nelken, jenen lauernd forschenden in dem Manne mit dem roten Chaperon hat man nun auf niederländischen Bildern des XV. Jahrhunderts nicht mehr zu gewärtigen. Wer sich apart porträtieren läßt, entschuldigt sich gleichsam durch Andacht.

Ein Südländer aber lief durch die flandrische Schule und gewann ihr alle Kunstmittel ab und dieser ließ sich das Sonderbildnis weder nehmen noch durch Andacht modifizieren. Es war Antonello aus Messina. Und statt belgischer Kaufleute und Beamter von behutsamerer Zurückhaltung und bisweilen von welker Gesundheit bekam er kräftige italienische Vornehme und Gewalthaber zu malen, wie zum Beispiel jenes Brustbild im Louvre, welches man ohne jeden überlieferten Grund den Condottiere zu nennen pflegt: eine völlig gebieterische, mit sich und andern fertige Physiognomie, mit einer Pupille, deren Wirkung zum Unvergeßlichsten gehört, was ein aufmerksamer Beschauer aus dem Louvre mitnimmt.

Bei diesem Anlaß möge eine Vermutung gestattet sein. Bekanntlich sind die Züge des Angesichtes Karls des Kühnen streitig. Der leidenschaftliche Herr mag ungerne den Malern gesessen haben; es hätte jedoch Künstler genug in seiner Nähe gegeben, welche diese Physiognomie im Fluge erhaschen konnten. Vor seiner zehnjährigen verhängnisvollen Regierung hatte er ein langes Erbprinzenleben voll Pomp und Aufsehen geführt. Umsonst hat man ihn in Andachtsbildern nachweisen wollen; in der Münchner Anbetung der Könige, einem Hauptwerk des großen Rogier van der Weyden, stellt der jüngste König wahrscheinlich so wenig ihn, als der älteste seinen Vater Philipp den Guten vor. Die eherne Statue in der Hofkirche zu Innsbruck, die Grabstatue in Notre-Dame zu Brügge sind nahezu hundert Jahre nach ihm entstanden, wahrscheinlich nach einer völlig falschen Tradition. Nun existiert in mindestens vier Kopien des XVI. Jahrhunderts, venezianischen sowohl als niederländischen, die Erinnerung an ein Meisterwerk der vorhergegangenen Epoche, und zwar bei dem Exemplar von Dijon in Verbindung mit der Nachricht, daß Karl der Kühne dargestellt sei. Vor einem Vorhang und einem landschaftlichen Ausblick sieht man das Brustbild eines noch jungen Mannes im Harnisch, aufgelehnt. Die außerordentlich reich gewellten, braunrötlichen Haare, der unzufriedene Ausdruck, der unbeschreiblich eigentümliche Blick bleiben unvergeßlich, und die so ungemein freie, unbefangene Auffassung gibt auch den bessern dieser Kopien einen hohen

Wert. Ich kann mich nicht von dem Gedanken losmachen, daß wir hier den Verlust eines Originals von Antonello, das etwa gegen Mitte der 1460er Jahre entstanden sein möchte, zu beklagen haben.

Doch es ist Zeit, der Porträts der deutschen Schule des XV. Jahrhunderts zu gedenken, welche hier wie in der religiösen Malerei einen sehr starken Einfluß von Seiten der flandrischen Schule erfuhr.

Die erste Wahrnehmung, welche wir nun hier machen, ist, daß es wenigstens aus den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts beträchtlich mehr deutsche als flandrische Sonderbildnisse gibt. Eine Zahlenstatistik des Vorhandenen haben wir freilich noch nicht; auch muß man diese deutschen Bildnisse, deren Kunstwert in der Regel nicht groß ist, weniger in den Galerien als in den Sammlungen mittelalterlicher Antiquitäten aufsuchen. Neben dem massenhaften Vorkommen knieender Donatoren, ganzer Familien und Korporationen auf den Altarwerken, muß in Deutschland die Sitte auch dem Einzelbildnis und namentlich den Doppelbildnissen von Mann und Frau günstiger gewesen sein als in den Niederlanden (14). Diese Sitte fanden dann Dürer und die übrigen Meister der Blütezeit, vor allem Holbein als eine schon bestehende vor, und ihr verdanken wir die Fülle herrlicher Porträts von Leuten aller Stände aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts. Auch jetzt war nicht nur die absolute Zahl, sondern die relative Quote, wie es scheint, stärker auf Seiten Deutschlands als der Niederlande, welche doch Porträtmaler wie Qu. Messys und Jan Mabuse besaßen. Von da an ist das Porträt ununterbrochen ein werter Besitz des wohlhabenden deutschen Hauses geblieben.

Ganz eigentümlich verliefen die Dinge in Italien. Von Masaccio an war hier die Darstellung des Individuellen weit in die Kunst eingedrungen; selbst der Madonna sieht man deutlich das Modell an; in den bewegten Darstellungen aber gelangt die italienische Malerei durch eben dasselbe Naturstudium zu einer Kraft und Freiheit, wie sie der Norden nicht erreichte, und wer dies Phänomen näher verfolgt, wird leicht zu dem Schlusse gelangen, daß die Italiener an ruhiger und bewegter Lebenswahrheit so unendlich vieles und neues zu leisten vor sich sahen, daß ihnen, das heißt ihren Malern, am Einzelporträt kaum etwas gelegen sein konnte. Und überdies sorgte die damalige monumentale Malerei für massenhafte Porträtsammlungen: Sie gab den heiligen Szenen eine oft sehr zahlreiche Assistenz oder Zuschauerschaft; das ganze notable Pisa der damaligen Zeit lebt in den Fresken des Benozzo Gozzoli weiter,

das berühmte und vornehme Florenz in denjenigen des Domenico Ghirlandajo (15). Endlich war eine wunderbar aufgeblühte Skulptur beständig damit beschäftigt, die namhaften Individuen durch sprechend naturwahre Büsten für das Haus, durch liegende Statuen für das Prachtgrab zu verewigen.

Was konnte hier das gemalte Einzelporträt noch für eine Stelle in Anspruch nehmen? Eine eigentlich monumentale Verewigung, nach welcher der Machtsinn und Ruhmsinn dürstete, gewährte es nicht; diese erwartete man bei weitem eher vom Prachtgrabe und von der Schaumünze; außerdem lebte man persönlich am sichersten weiter als Donator auf einem Altarbilde, als Anwesender in einem Fresko, also in heiliger, unantastbarer Umgebung, außerdem ganz besonders als Stifter auf einem Madonnenbilde für die Hausandacht. Hie und da mochte ein politischer Gebrauch zu Gunsten des Einzelporträtes vorhanden sein, wie bei den Dogen von Venedig, welche alle als Brustbilder gemalt werden mußten, und auch bei den Päpsten scheint etwas der Art gegolten zu haben; dagegen vermissen wir das Einzelporträt bei sämtlichen Gewalthabern der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, etwa mit Ausnahme des hagern, gebieterischen Braccio da Montone in der Münchner Pinakothek; ein vorzügliches Porträt Alfons des Großen, vielleicht von Antonello, hat sich verborgen und lebt gegenwärtig nur im Kupferstich fort (16). Von dem furchtbaren Sigismondo Malatesta besitzen wir in einer Kapelle in S. Francesco zu Rimini wenigstens ein Freskobildnis von 1451, da er, begleitet von zwei Windhunden, vor seinem Namenspatron St. Sigismund kniet. Und hier in Rimini meldet sich endlich auch das Porträt für den intimen Besitz des Hauses; jene beiden weiblichen Profilköpfe, angeblich von der Hand des Piero della Francesca in der National Galery, deren einer die berühmte Geliebte Sigismondos, Isotta, der andere eine Gräfin Palma von Urbino darstellt. Isotta ist nicht idealisiert; die lange, wenn auch schön gebildete Nase, der späte Haaransatz werden nicht verfehlt; was ihr aber von Schönheit bleibt, ist um so viel urkundlicher gewonnen. Ein dritter höchst interessanter, ganz jugendlicher Profilkopf der Galleria Poldi in Mailand gehört in dieselbe Reihe.

Neben solchen vereinzelten Bildern kam es auch unvermeidlich vor, daß hie und da ein Maler das Studium eines Kopfes, der für ein Altarbild oder für ein Fresko bestimmt sein mochte, aus künstlerischer oder persönlicher Teilnahme bis zum unabhängigen Bilde durchführte. Dies mag gelten von jenen zwei ergreifenden Köpfen, welche in den Uffizien als

ein Greisenporträt von der Hand Masaccios und als sein jugendliches Selbstporträt willkürlich benannt sind. Der Greis ist die Lebenserfahrung und Freundlichkeit selbst; in dem Jüngling aber ist offenbar eine feste, beinahe fanatische Hingebung an irgend etwas Mächtiges außer ihm und ein stolzer Verzicht auf alles Gewöhnliche ausgedrückt, und für ein Künstlerporträt wird man es immer halten.

Bisweilen verlangte auch wohl die Zelebrität und die Kollegialität ihr Denkmal in Farben. Der Louvre besitzt von der Hand des Paolo Uccello die fünf auf einem Bilde vereinigten lebensgroßen Brustbilder des Giotto, Donatello, Brunellesco, Giovanni Mannetti und das des Uccello selbst, als Repräsentanten der Malerei, Skulptur, Architektur, Mathematik und Perspektivik.

Aber auch in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist das gemalte Einzelporträt in Italien noch keineswegs so häufig als der Kultus der politischen Macht, des Ruhms, und der Schönheit würde erwarten lassen. Das urbinatische Herzogspaar in den Uffizien, ein späteres Hauptwerk des Piero della Francesca, sticht deshalb sehr hervor; mit flandrischer Unerbittlichkeit ist die Hakennase und die steile Oberlippe des Montefeltre wiedergegeben, und auch gegen die Herzogin, eine geborene Sforza, wäre jeder neuere Maler gefälliger gewesen, indem ihre freundlichen Züge hiezu Anlaß boten. Melozzo von Forli, welcher die ausgezeichnetsten Leute desselben Hofes, sogar in ganzer Figur zu malen bekam, mußte jedem einzelnen eine allegorische Figur — Kunst oder Wissenschaft — beigeben, vor welcher er kniet oder sich verbeugt, und damit treten diese Porträts etwa wieder in die Reihe der Donatorenporträts zurück (17).

In dieser ganzen Angelegenheit entscheidet nun einmal nicht sowohl die Kunst als die Sitte, und diese war in Italien dem Einzelporträt für das Haus noch nicht günstig. Aus den letzten Zeiten des XV. Jahrhunderts tauchen hie und da in den Galerien erstaunliche Köpfe empor, welche an Geist, Energie, Modellierung im Licht auf dunklem Grunde kaum mehr zu erreichen sind, und bei einzelnen derselben wird schon vermutungsweise der Name des Leonardo da Vinci ausgesprochen. Sodann mag er durch einzelne in Mailand ausgeführte wundersame Bildnisse den Anstoß dazu gegeben haben, daß hier am frühsten vornehme Herrn und Damen in größerer Anzahl sich einzeln porträtieren ließen, wofür dann Leute seiner Umgebung wie Boltraffio, Bernardino de' Conti und andere in vortrefflicher Weise sorgten. Auf diesem Boden konnte

dann in Fresko die großartige weihevolle Darstellung einer ganzen Bruderschaft erwachsen, wie sie Bernardino Luini zu beiden Seiten seines gegeißelten Christus (18) gemalt hat. Lionardo soll seine berühmte Gioconda erst bei seinem nachherigen Aufenthalt in Florenz gemalt haben, und zwar wie zum Antritt des glorreichen XVI. Jahrhunderts, von 1500 an. Lisa, die Gemahlin des Herrn del Giocondo von Florenz, ist jedoch gewiß nicht auf eine bloße Bestellung für das Haus gemalt worden, sondern weil der Meister hier der erstaunten Welt eine bisher noch nicht erreichte Schönheit offenbaren konnte.

Etwas analoges gilt dann von sämtlichen Portäts der großen Florentiner, auch Rafaels. Eine Sitte, welche bei einem bestimmten gesellschaftlichen Rang und Wohlstand das Einzelporträt verlangt hätte, existiert im Süden des Apennins noch das ganze XVI. Jahrhundert hindurch nicht. Die großen Historienmaler schaffen hie und da ein Porträt um des Ruhmes, der Freundschaft, der großen Schönheit willen, oder weil mächtige Fürsten das eigne Porträt oder das eines Begünstigten verlangen; und endlich liefert mancher Meister sein Selbstporträt.

Dies ist alles, und wir haben dabei den günstigen Eindruck, als hätte es in dem damaligen Toscana und Rom überhaupt nur außergewöhnliche Individuen gegeben.

Jene Sitte aber existierte endlich seit dem Schluß des XV. Jahrhunderts in Venedig, und hier wird noch einmal an Antonello von Messina zu erinnern sein, welcher seinen Kunstgenossen in der reichen und mächtigen Stadt die flandrische Porträtkunst und zugleich das neue chemische Verfahren der Flanderer, welches man als Erfindung der Oelmalerei bezeichnet, zu offenbaren kam. Von seiner Weise inspiriert ist das echte Selbstporträt des Giovanni Bellini in den Uffizien; allein dem Bellini selbst wuchsen dann neue Schwingen, und weit über dies Bild hinaus, schon bis in die feinste Unbefangenheit hinein reicht dann das berühmte Doppelporträt im Louvre, welches von ihm gemalt ist, freilich keineswegs ihn und seinen Bruder Gentile darstellt. Während dieser Zeit steigen die Dogenporträts beständig an Wert, und der Doge Loredano von Bellinis Hand (19) erreichte jene allerhöchste Kraft und Feinheit, welche ein Porträt unvergeßlich macht. Zugleich füllten sich die Zeremonienbilder und Legendenbilder in den geistlichen Zünften oder Scuole zu Venedig dicht mit hunderten von Bildnissen an, und die Gabe des Porträtierens verbreitete sich, man möchte sagen über ganz Venedig. Und jetzt konnte jene Sitte des Einzelporträts ruhig und wie selbst-

verständlich Platz greifen. Für die Vielheit und Wichtigkeit des venezianischen Einzelporträts kam sehr in Betracht, daß es meist Adliche, jeder ein Stück von der souveränen Nobilität waren, welche sich wie Fürsten betrachteten, was in den übrigen Staaten die Vornehmsten nicht konnten, weil sie Untertanen waren. Vom Dogenporträt ging man nun über zu Admirälen, zu Senatoren, zu Procuratori di San Marco mit ihren purpurnen, pelzverbrämten Talaren, zu vornehmen Damen in voller Toilette. Auf diesem Tatbestand beruht es, daß Tizian neben all seiner sonstigen Größe gleichsam selbstverständlich zum ersten Porträtmaler der neuern Kunst wurde, während er nicht einmal so sehr sein Venedig als das berühmte Italien und Europa malte.

Die Feuergarbe, welche in Venedig emporstrahlte, nahm jedoch alsbald verschiedene Farben an. Mit Giorgione entstand die Charakterhalbfigur, in welcher das Vorhandensein eines ausgezeichneten vorgefundenen Typus und dessen höchste physische und malerische Steigerung für uns nicht mehr zu unterscheiden sind; mit Palma Vecchio und Tizian erhob sich glänzend die venezianische Bella, die Darstellung einer ungenannt gebliebenen oder später willkürlich benannten Schönheit in reicher Modetracht oder Phantasietracht. Die Frage: wieweit Porträt? wieweit Ideal? gehört zu den anmutigsten Geheimnissen der italienischen Kunstgeschichte (20).

DIE MALEREI UND DAS NEUE TESTAMENT

27. OKTOBER 1885.

Das Thema ist dem Wortlaut nach endlos; das Werk von anderthalb Jahrtausenden ist in ihm beschlossen. Wenn schon so viel versprochen wird, warum nicht außer der Malerei auch die Skulptur? warum nicht außer dem Neuen Testament auch noch das Alte, und das Fortklingen des Heiligen in der Legende? Wir müßten aber damit den größten Teil der christlichen Kunstgeschichte behandeln.

Statt dessen ist unser Thema hier auf das engste zu begrenzen, zunächst dem Umfang nach auf das Neue Testament; dann soll unsere Aufgabe nicht sein, nachzuweisen, welche Szenen von den verschiedenen Kunstzeiten, Schulen und Meistern gemalt und wie sie gemalt worden sind, sondern wir werden nur die wirklich kunstüblich gewordenen Szenen nach ihren verschiedenen Graden der malerischen Darstellbarkeit in Kürze zu prüfen haben.

Dargestellt wurde unendlich vieles aus dem Neuen Testament um des religiösen Sachinhaltes willen, zum Beispiel in Zyklen von Glasgemälden und Fresken, in Miniaturen der Handschriften und später in Bibel-Illustrationen, oft ohne weitere Rücksicht auf malerische Wünschbarkeit. Die Kirche verlangte von den altchristlichen Zeiten an aus dogmatischen Gründen die Verwirklichung biblischer Ereignisse, mochten sie dazu geeignet sein oder nicht.

Wie vollkommen die Kirche der Malerei das Gesetz machte, wie sie die Auswahl und Feststellung der einzelnen Szenen und der dazu erforderlichen Figuren in ihrer Hand behielt, lehrt sehr genau das byzantinische Malerbuch. Dasselbe beschreibt eine außerordentlich große Zahl von biblischen Momenten, welche dargestellt werden mußten als fortlaufende Bilderbibel für das Volk, ohne die mindeste Rücksicht auf die malerische Wünschbarkeit, ja auch nur auf die Möglichkeit. Denn sehr vielen Ereignissen, welche sich bildlich gar nicht völlig verwirklichen ließen, mußte durch beigeschriebene Sprüche nachgeholfen werden. Und auch unser abendländisches Mittelalter hat in ganz ähnlicher Weise Malerei und Skulptur der heiligen Geschichte absolut dienen lassen. Erst im Verlauf der Jahrhunderte nahmen in der Kunst diejenigen biblischen Szenen überhand, für welche sich eine Vorliebe gebildet hatte. Das Persönliche macht sich von zwei Seiten geltend über die lehrende

Absicht der Kirche hinaus: einerseits waren es Stifter und Stiftungen, welche die Szenen des höchsten Gefühls, der tiefsten Andacht bevorzugten, und andererseits gewannen auch die Künstler ein entscheidendes Wort in dieser Sache und gaben den darstellungsfähigsten Szenen überhaupt von sich aus das Uebergewicht. So gewiß es für die Kunst ein Glück gewesen war, in der Dienstbarkeit der Religion Schutz zu finden vor der Barbarei wilder und unfertiger Zeiten, so gewiß konnte sie ihre höchste Vollendung nur erreichen, wenn ihr Verhältnis zur Religion das eines freien Gebens und Empfangens wurde.

In diesem umgrenzten Umfang genommen sind die neutestamentlichen Aufgaben ein gewaltiges Geschenk der Religion an die Malerei und ein für die ganze Welt gültiges. Nicht die politische Macht, nicht der Wille eines einzelnen Volkes oder Jahrzehnts hat diese Szenen vorgeschrieben; sie haben die Allverständlichkeit in allen Zeiten und Ländern voraus und werden dieselbe behaupten bis ans Ende der Tage. Die Kunst aber hat in jedem Jahrhundert ihr Bestes aufgewandt zu deren Verherrlichung. Noch einmal und mit siegreicher Evidenz zeigt es sich, daß in der Kunst nicht ein stets neues Was, nicht die beständige materielle Neuerfindung von noch nicht dagewesenen Aufgaben das Entscheidende ist, sondern das Wie, welches sich hier in der stets neuen Auffassung und Gestaltung des Feststehenden offenbart. Hier meldet sich nämlich das trostreiche Phänomen, daß gerade die häufigsten Darstellungen keine Ermüdung der Kunst mit sich führen, sondern vielmehr eine Reihe der allergrößten Meisterwerke aller Zeiten in sich enthalten, ja derartige Lösungen der betreffenden Aufgaben, daß alles Verlangen und Wünschen einstweilen nicht mehr darüber hinaus kann. Das höchste Ausreifen der erzählenden Kunst, und zwar in einem überaus verschiedenen und stets erneuten Wie, ist einem begrenzten Kreise von Darstellungen zu Gute gekommen.

Es ist eine andere Welt als die der antiken Kunst, und unser Reichtum besteht darin, daß wir beiden gerecht werden und beide genießen können. Eine parallele Betrachtung gestatten sie schon deshalb nicht im vollen Sinne des Wortes, weil das aus dem Altertum Erhaltene weit wichtigstenteils aus Skulpturen und zwar aus Einzelgestalten besteht, während in der christlichen Welt der Akzent auf der Malerei und auf dem Erzählenden liegt; Mittel und Gesetze der beiden Künste aber sind so verschieden, daß sie über das Geleistete nicht mit einander um die Palme streiten können. Wenn es sich dann um die Gegenstände handelt,

so hat das Altertum voraus, daß die Gestalten seiner ausgereiften Kunst zugleich Gestalten seiner Poesie und freie ideale Schöpfungen sind, während die christliche Kunst an eine historische Ueberlieferung gebunden ist. Da nun die Antike schon die vollendete Schönheit vorwegnahm in ihren sämtlichen Gottheiten und Heroen, was sollte der christlichen Kunst noch bleiben?

Es ist der Ausdruck alles Seelischen in Zügen und Gebärden, eine Fülle der schönsten und ergreifendsten Regungen. Auch dem Altertum sind sie nicht fremd gewesen; es gibt uns die heitere Fröhlichkeit in bacchischen und Kindergestalten, die leise Wehmut in so manchem göttlichem Haupt, wie das des vatikanischen Hermes, den Schmerz in Niobe und den Ihrigen, den Jammer des Helden in Laokoon, den wilden Zorn in den Kampfreliefs und ganz mächtig und groß am pergamenischen Altar. Allein nur wo die Malerei herrscht und ihre Aufgaben vorwiegen, wird die vollkommene, allseitige Entwicklung des Ausdruckes, sowohl des dauernden, im Charakter, als auch des momentanen, und zwar in reicher Abstufung, erreicht werden. Und nun hat die christliche Kunst auch ihre besondere Idealität zu erreichen: es ist die des Reinen und Heiligen in ihren Hauptgestalten, und wenn dieselben auftreten, umgeben vom Elend der Welt und von der Bosheit der Widersacher, so wird eben durch die Macht des Gegensatzes jene Idealität zur ergreifendsten Wirkung gelangen.

Diese Welt des Ausdruckes ist die große Errungenschaft der religiösen Malerei, und die hier gewonnenen Mittel, die hier bewußt gewordenen Kräfte sind dann auch der ganzen profanen Kunst bis in die Genremalerei hinein zu Gute gekommen. Vielleicht würde das Vermögen dazu auch in der profanen Kunst mit der Zeit von sich aus erwacht sein; allein wer will die große Förderung leugnen, welche dabei von der heiligen Kunst ausgegangen ist?

Das Leben Christi beginnt in der Kunst schon mit seinen Vorfahren. Dies sind jene gekrönten Gestalten unter Baldachinen auf Teppichgrund, welche in den Chören großer und reicher gotischer Kirchen die Oberfenster einzunehmen pflegen. Noch einmal und in ganz anderer Weise, als ausruhend Wartende, zum Teil in ganzen Familien, hat Michelangelo sie an den Oberwänden und Gewölbekappen der sixtinischen Kapelle dargestellt.

Unzählige Male sind die vier Evangelisten gemalt worden, und hier treffen wir schon öfter auf eine der höchsten psychologischen Aufgaben

der Kunst: auf die Inspiration, vorzüglich bei Johannes; mag er als Jüngling oder als Greis auftreten, dort bei Domenichino, hier bei Fiesole am Gewölbe der Kapelle Nicolaus' V.

Auch der Engel muß hier noch gedacht werden, bevor von den erzählenden Darstellungen die Rede ist. Sie sind ursprünglich eine Anleihe aus der antiken Kunst, welche in ihren Niken oder Viktorien die jugendliche geflügelte Gestalt in langem Gewande bis zur größten Schönheit ausgebildet hatte. Das christliche Weltalter verlieh ihnen eine neue Seele. Als alleinige völlig freie Idealgestalten der christlichen Kunst dürfen sie unsere genaueste Teilnahme erwecken; hier erreichten die großen Meister nicht nur eine himmlische Reinheit, sondern sie wußten damit zu verbinden den Ausdruck des Jubels in den himmlischen Glorien und den der tiefen Klage, wenn die Engel den Gekreuzigten umschweben. Das große Fresko des B. Luini in Lugano wird schon um dieser obern Gruppe wegen jedem ernsten Beschauer unvergeßlich bleiben. An den Engeln lernte die Malerei auch das Schweben schön und großartig darstellen.

Die Kinderengel, welche erst seit dem XV. Jahrhundert in der Kunst auftreten, genossen eine große Förderung durch die Studien, welche jetzt für das Christuskind gemacht wurden, an dessen Idealität und Lebensfülle die ihrige Teil nahm. Nur so hat es kommen können, daß derselbe Rafael, welcher den Christusknaben der Madonna del passeggio schuf, auch das wunderbare Kind mit der Schrifttafel im Vordergrund der Madonna di Foligno malen konnte. Die spätere Kunst hat die Kinderengel oft in großer Profusion verwendet, Rubens in ganzen Guirlanden, Murillo in zerstreuten Gruppen, je nachdem der Wind die Wolken treibt, auf welchen sie sich befinden. Im einzelnen wird man auch hier noch viel Schönes und Liebliches finden.

Zu völliger Individualität ausgebildet sind die drei Erzengel. Rafael als Begleiter des jungen Tobias ist dann überhaupt zum Angelus Custos der Jugend geworden in herrlichen Bildern der italienischen Kunst. Michael ist nach der Andacht des Mittelalters der Seelenwäger im Weltgericht und der Sieger über die dunkeln Mächte; in gewaltigem Schwung saust er mit der Lanze auf den Satan nieder. Gabriel ist der Engel der Verkündigung, und mit dieser, mit einem jener Themata, wie sie die hohe Kunst nicht herrlicher wünschen kann, beginnen dann die erzählenden Darstellungen. Hier haben auch Schulen, welchen die lebendige Bewegung noch weniger zu Gebote stand, wie die altfland-

rische und altdeutsche, ein höchstes erreichen können in der Anmut und Innerlichkeit der beiden Köpfe, in der weihevollen Stille der Vision, welche von glänzenden Spätitalienern nicht mehr so erstrebt noch erreicht worden ist.

Die Heimsuchung der Maria ist vor allem einer der Anlässe gewesen, die Landschaft walten zu lassen, und zwar das Gebirge, über welches Maria zu Elisabeth kam. Die moderne Landschaft mag es sich offen gestehen, daß auch sie im Heiligtum und für das Heiligtum entstanden ist; eine höhere Macht hat über die elementare Natur den Segen sprechen müssen, damit sie darstellungswürdig und schön wurde. Die Begegnung der beiden Frauen verlangt eine reine Empfindung, welche auch Malern ersten Ranges nicht immer eigen gewesen ist, wohl aber zum Beispiel unserm kräftigen Hans Baldung in dem einen Flügel des Freiburger Hochaltars, und es tut uns wohl, ihn hier nennen zu können als einen, der in der Hauptsache neben den berühmten Heimsuchungen von Palma Vecchio, Rafael, Paolo Veronese und Rubens seinen besondern Sieg behält. Ihm wie dem Mariotto Albertinelli haben die beiden Gestalten im Vordergrund genügt, während bei andern durch Zutat des Zacharias, des Joseph und der Dienerschaft die Szene zu einer bloßen anmutigen Begrüßung geworden ist.

Die Vermählung der Maria, mit dem Doppelchor von Jungfrauen und Freiern aus einer mittelalterlichen Sage, ist für uns eins geworden mit einem Wunderwerk des jugendlichen Rafael, das keiner mehr erreicht hat.

Es folgt die Geburt, nach alter Kunstübung vereinigt mit der Anbetung der Hirten. Wir werden sogleich von der Anbetung der Könige zu sprechen haben, welche in der Kunst so viel mehr in den Vordergrund tritt; die Anbetung der Hirten aber ist das gemütlich schönere Thema, weil es gar keine Zeremonie ist, sondern rein in Rührung und Entzücken aufgeht. Es sind die Armen, aber sie sind die ersten Zeugen, und Engel haben es ihnen verkündigt und sie — laut den Malern — auch bis in die Hütte begleitet. Hier kommt die Schönheit besonders des armen italienischen Rassevolkes vom greisen Hirten bis zum jungen Hirtenmädchen zu ihrem Rechte; bisweilen blasen einige von ihnen den Dudelsack und Pfeife, als Hirtenfreude. Da die Szene eine nächtliche ist, wagten es erst flandrische und deutsche Meister, wie Baldung und Holbein, das Licht von dem strahlenden Kinde in der Krippe ausgehen zu lassen; erst einige Jahre später schuf Correggio seine heilige Nacht.

Rubens aber, in den mindestens fünf Bildern dieses Inhaltes, ist herzlich und gemütlich wie irgendwo.

Nun erst kommt das mächtige, von Segen für die Kunst triefende Thema der Anbetung der Könige. So wie der ferne Orient auf göttliche Weisung hergezogen kam, so ist seither die Kunst von sechzehn Jahrhunderten, seit den altchristlichen Sarcophagen und Mosaiken, periodisch hergezogen gekommen und hat dieser Aufgabe jedesmal ihre vollen Kräfte und Gaben dargebracht: et obtulerunt ei munera.

Zu den fünf Hauptfiguren, der Mutter, des Kindes und der Könige gesellte sich freilich aus lauter eifriger Andacht allmählich ein gewaltiges Gefolge, bis in weite Ferne, bis zur Heeresmacht, welche zwischen Gebirgen heranzieht; ja Benozzo Gozzoli in den Fresken der mediceischen Kapelle des Palazzo Ricardi führte den Zug um drei Wände des Raumes herum (1). In der nächsten Nähe entstand vollends ein Gedränge, wie auf dem berühmten Altarwerk des Gentile da Fabriano. Da war es Zeit, wieder in das Einfach-Mächtige einzulenken, und dies war die Aufgabe, welche sich Lionardo setzte in dem unvollendeten, nur angelegten Bilde der Uffizien; Mutter und Kind in der Mitte des Bildes sind hier umgeben von einem strengen Halbkreis von Stehenden, Gebückten und Knieenden, voll der tiefsten Erregung. Auf diesem Pfade schritt dann Rafael weiter in einer seiner spätesten Kompositionen, einem mächtigen Breitbild, welches uns freilich nur in unwürdiger, willkürlicher Uebersetzung durch einen der Teppiche der sogenannten zweiten Reihe überliefert ist. Aber die Schönheit eines großen rafaelischen Motives ist eine untödliche. Auch hier nehmen Mutter und Kind vor dem Gemäuer die Mitte des Bildes ein; rechts und links Gruppen, welche sich malerisch völlig aufwiegen. Links sind es die Asiaten, deren Typus und Tracht zum Teil von den Barbaren aus antiken Statuen und Reliefs entlehnt ist, alle in einem und demselben heftigen Zug auf die Knie geworfen mit vorgestreckten Armen; rechts hat Rafael wohl ein anderes Volk, die Hellenen darstellen wollen, denn hier sind Bewegung, Ausdruck, Gestalt und Tracht wundersam individuell abgestuft.

Ganz als wäre aber diese Szene noch völlig frisch und nie gemalt worden, hat Paolo Veronese mindestens fünf große Darstellungen derselben, alle von einander unabhängig, hinterlassen, und Rubens hat sie zwölfmal, jedesmal mit neuem Feuer komponiert, jedesmal als wäre ihm das Thema vorher nie begegnet. Und von all dieser Herrlichkeit kehren wir so gerne zu Zeiten wieder in die alten Schulen zurück und verehren auch

im Kölner Dombild des Meisters Stephan das höchste, was seine Zeit und Kunst empfand und was sie vermochte.

Die Darstellung im Tempel verherrlicht in der Regel die priesterliche Würde auf das höchste, indem Simeon, gen Himmel schauend, die Worte eines bald selig Sterbenden ausspricht. Nur das allervorzüglichste dieser Bilder von Fra Bartolomeo (2) erteilt dem Christuskinde selbst die höchste Funktion; während Simeon zu Maria leise redet, spendet es den Segen und deutet mit der Linken auf seine Brust. An stiller Harmonie, an Weisheit der malerischen Aequivalente, an Schönheit und Würde der einzelnen Gestalten steht dies Bild auf der vollen Sonnenhöhe aller Kunst.

Die Mutter mit dem Kinde und das erweiterte Thema der heiligen Familie, ein Gegenstand, welchen die christliche Kunst bekanntlich vor dem ganzen Altertum voraus hat, offenbart in jeder Schule und bei jedem Maler, welches das Vermögen der Lieblichkeit und die Gabe der höhern Stimmung sei. Auch wenn diese Aufgabe hundert Jahre lang keinen berühmten Künstler beschäftigt, so wird sie nach einer solchen Pause immer wieder neugeboren ans Licht treten.

Der Kindermord von Bethlehem gelangte wahrscheinlich auf die Altäre, weil man an vielen Orten Reliquien der unschuldigen Kinder zu besitzen glaubte. Meister der Bewegung und des Ausdruckes, wie Rafael, Guido und Rubens haben das Thema in ergreifender Weise behandelt; aber man wird es nie zu den glücklichen rechnen.

Die Flucht nach Aegypten und die Ruhe auf der Flucht, beides oft in Geleit von Engeln, sind als Themata der Malerei über jedes Lob erhaben. Welche liebliche Inspiration leitete Baldung, als er Maria mit dem Kinde unter einer Palme vorbeireiten ließ, deren Zweige von Engelkindern niedergebeugt werden, damit eines davon dem Christuskind Datteln reichen könne! Beide Themata sind auch für die höhere Weihe der Landschaftsmalerei von größter Bedeutung geworden, von dem zauberhaft geschlossenen Walddickicht des Correggio (3) bis zu dem offenen paradiesischen Gelände bei Claude Lorrain (4).

Nun folgt allerdings eine für die Kunst wahrhaft gefährliche Szene: Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten, wobei die geistige und seelische Ueberlegenheit einer einzelnen Gestalt über eine große antipathische Majorität zur Geltung gebracht werden soll. Geschickte Meister wie Jordaens und Rembrandt mochten zwar mit äußern Kunstmitteln, Kolorit, Mitwirkung der Kostüme und der Tempelarchitektur

und anderm noch immer ansehnliche Bilder hervorbringen, konnten aber die schwere Inkongruenz, welche in der Sache liegt, nicht verbergen. Doch hat die Welt wenigstens einmal erfahren müssen, wie sich ein Genius höchsten Ranges zu diesem Momente stellen würde, und zwar durch das von Lionardo entworfene und vielleicht angefangene, von B. Luini (5) ausgeführte Bild der Nationalgalerie. Wie so gerne bei Gegenständen, welche schon durch physiognomische Gegensätze erledigt werden können, sind es diesmal bloße Halbfiguren, und Tempel und Accessorien haben einem bloßen dunkeln Grunde Platz gemacht; Christus aber, in Gestalt eines jugendlichen Engels von überirdischer Schönheit, argumentiert nicht gegen die vier anwesenden Schriftgelehrten, sondern er spricht nach vorn zum Beschauer.

Im spätern Leben Christi sind die Gespräche mit den Pharisäern und Schriftgelehrten bekanntlich nie ausgegangen, und zwei dieser Momente: die Szene der Ehebrecherin und des Zinsgroschen, sind wahrhaft kunstüblich geworden. Allein die Malerei nahm den Schriftgelehrten hier schon durch ihre geringere Zahl und durch Beschränkung auf Halbfiguren oder Kniefiguren gewissermaßen die physische Uebermacht und stellte ihnen einen erwachsenen Christus voll Hoheit gegenüber, welcher überdies im vollen Lichte zu stehen pflegt, während jene das Licht vom Rücken haben. Tizian hat den Zinsgroschen sogar auf zwei Halbfiguren beschränkt und auf dieses Bild seinen höchsten Christustypus verwendet. Und doch wird die noch mächtigere Wirkung jenem Bilde Lionardos mit der jugendlichen Engelgestalt verbleiben.

Neben der Jugend Christi tritt nun Persönlichkeit und Geschichte Johannes des Täufers groß und bedeutungsvoll in die Kunst ein, welche dem Vorläufer viele Einzeldarstellungen, auch durch Rafael und Tizian, und ganze Zyklen gewidmet hat, letztere durch Dom. Ghirlandajo und A. del Sarto. Denn für diese Florentiner war der Täufer der große Schutzheilige ihrer Stadt. Es gibt einzelne herrliche Bilder, da Johannes seine Zuhörer auf den in der Ferne wandelnden Christus weist, und der Jordan rief öfter einer schönen Landschaft; in höherem Grade kunstüblich wurde aber nur die Taufe Christi und das letzte Schicksal des Täufers. Die Taufe hat aus der goldenen Zeit ein Wunderbild wie das des Cesare da Sesto (6) aufzuweisen und aus dem XV. Jahrhundert das Gemälde von Verrochio (7), und auch bei den Spätern gehört diese Szene meist zum vorzüglichsten und reinsten, was sie geschaffen haben; so bei Guido Reni (8), Albani (9) und Maratta (Chor von S. Maria degli Angeli zu Rom). Guido verlieh

seinem Christus die tiefste Andacht, dem Täufer Größe. — Was jedoch auf die Enthauptung folgt, die Tochter des Herodes mit oder ohne Umgebung und ihr Verhalten zum Haupte des Johannes, ist überhaupt nicht im Sinne der religiösen Kunst gemalt worden, wohl aber in allen Schulen um des malerischen Themas willen. Unser Museum besitzt die merkwürdigste Darstellung der Uebergabe des Hauptes, welche die deutsche Kunst hervorgebracht hat: das kleine Prachtbild des Nicolaus Manuel. Rein künstlerisch genommen ist der Kontrast zwischen einem idealen toten Haupt und einem vollen jugendlichen Leben, zwischen einem edeln Opfer und einem herzlosen Triumph recht wohl eine Aufgabe, welcher sich große Kräfte widmen konnten.

Im Leben Christi müssen wir wieder anknüpfen bei der Versuchung; aber dies psychologisch so viel versprechende Thema eignete sich nicht für Altäre, und die wenigen vorzüglichen Darstellungen desselben stammen, so viel mir bekannt ist, von nordischen Malern her. Im untern Freskenzyklus der sixtinischen Kapelle geht wohl eine Versuchung von Sandro Botticelli mit; allein diese wunderliche Komposition erschöpft gerade die seelische Seite der Erzählung nicht.

In jenem nämlichen Zyklus aber finden sich die wunderbarsten Berufungen der Apostel dargestellt, von Dom. Ghirlandajo und Pietro Perugino. Zwar enthalten diese mächtigen Breitbilder nach Art des XV. Jahrhunderts eine zahlreiche Assistenz von Unbeteiligten, welche uns nur als lebendig aufgefaßte Menschen überhaupt interessieren; aber in der Mitte der Bilder geht ein großartiger, weihevoller Moment vor sich. Bei Ghirlandajo knien Petrus und Andreas vor Christus; bei Perugino ist es die Verleihung des Amtes der Schlüssel, vielleicht das Mächtigste, was der noch nicht süßlich gewordene Perugino in seiner besten Zeit gemalt hat; Ausdruck und Gebärde des knieenden Petrus gehören bereits zum ersten der hohen und freien italienischen Kunst.

Das Lehramt Christi ist kein Gegenstand für die Malerei. Hiemit soll nicht gesagt sein, daß begabte Meister mit Aufwand vieler Kunstmittel nicht ein bestimmtes Gespräch Christi mit den Jüngern kenntlich machen, ja sogar eine Bergpredigt malen könnten; allein malerisch bleibt ein Mißverhältnis übrig zwischen einem Sprechenden und einer großen Menge, die sich nur durch leise Schattierung eines und desselben Ausdruckes unterscheiden kann. Man wird etwa sagen: Ein sichtbarer Vorgang ist für das Auge beinahe unentbehrlich und dieser fehlt hier. Allein die ideale Kunst kennt manche große Szenen ohne allen äußern Vorgang;

nur ist es dann ein anderes Beisammensein, als das eines Sprechenden und vieler Hörenden. Wir können aber leicht ins klare kommen, sobald wir sehen, wie völlig genügend, ja mit welcher ergreifenden Deutlichkeit die Malerei das Gespräch Christi mit einem oder zwei Anwesenden darzustellen vermocht hat: Christus mit Nicodemus als Nachtbild, Christus mit Martha und Maria, und vor allem das herrliche Lieblingsthema der Venezianer: Christus mit der Samariterin am Brunnen.

Immerhin hat die Malerei die Lehre Christi so viel als möglich darzustellen versucht, indem sie die Gleichnisse daraus wählte und nach ihrem ganzen Hergang veranschaulichte. Man ging darin oft sehr weit, bis zu den Blinden als Blindenleitern, ja bis zum Splitter in dem Auge des einen und dem Balken im Auge des andern, und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts hat Domenico Feti eine ganze Reihe von Genrebildern geschaffen, mit welchen eigentlich Parabeln des Neuen Testaments gemeint sind, wie zum Beispiel das Weib, welches den verlorenen Groschen sucht. Das byzantinische Malerbuch vollends nennt vierzig Parabeln, welche gemalt wurden. Kunstberühmt aber wurden vor allem die Geschichte vom verlorenen Sohn und die vom barmherzigen Samariter. Die Deutlichkeit des Sinnbildes und des äußern Herganges in seinen aufeinander folgenden Momenten ließen hier nichts zu wünschen übrig. Für die Geschichte vom reichen Mann und dem armen Lazarus haben wir wenigstens die eine überaus geistvolle Ausführung von Bernard van Orley, auf den Außenflügeln seines Hiobsaltars in der Galerie von Brüssel. Dagegen haben die klugen und törichten Jungfrauen, welche im Mittelalter als Statuen so manches Kirchenportal schmückten, in der großen Malerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts keine namhaften Darsteller gefunden, was seinen Grund in der Schwierigkeit haben möchte, sie als nächtliche Gruppe im Streit um das Oel deutlich wirken zu lassen.

Die Wunder sind für die malerische Darstellung in sehr ungleichem Grade geeignet. Der Zusammenhang zwischen einer gewöhnlichen Ursache und einer gewöhnlichen Wirkung, worauf sonst die Sichtbarkeit eines Herganges beruht, ist hier aufgehoben; an ihre Stelle tritt ein Machtwort oder eine Gebärde und daneben ein Ereignis, welches für den gläubigen Sinn allerdings die Folge davon sein soll, es aber für das Auge nicht ist. Die Vervielfachung der Brote und Fische, das Verhalten Christi auf dem Schiffe, besonders Marcus VI, 45, der wunderbare Fischzug, sind von sehr großen Meistern dargestellt worden, aber für die letztere Szene hat es doch der ganzen allerreifsten Kraft Rafaels bedurft,

um im ersten Teppich der berühmten Reihe neben der hohen Schönheit auch die überzeugende Deutlichkeit zu erreichen.

Schon weit darstellbarer sind die Heilungen, die Verbindung zwischen dem Wort Christi und der plötzlich aufleuchtenden Hoffnung eines Kranken. Der Teich von Bethesda, wo Christus zu dem Kranken spricht: „Stehe auf, nimm dein Bett und wandle", hat venezianischen und niederländischen Meistern zugleich den Anlaß geboten, eine große Hallenarchitektur, einen Wasserspiegel, eine Menge von Duldenden darzustellen.

Vollkommene Sichtbarkeit des Vorganges erreicht jedoch die Malerlei erst bei den Totenerweckungen. Die Tochter des Jairus und der Jüngling von Nain, jenes eine Szene des geschlossenen Raumes und Lichtes, letzteres ein Hergang im Freien vor dem Stadttor, sind von bedeutenden Meistern behandelt worden. Allem aber geht in der Darstellbarkeit voran die Erweckung des Lazarus; der Bericht ist ein sehr umständlicher, die Szenerie mit dem Grabe eine mächtige, die Anwesenheit der beiden Schwestern ein hoher Gewinn für die Kunst. Kompositionen ersten Ranges sind seit Giotto diesem erschütternden Hergang gewidmet worden: in Konkurrenz mit Rafaels Transfiguration malte Sebastiano del Piombo mit Hilfe Michelangelos das berühmte Bild der Nationalgalerie, welches die höchste künstlerische Meisterschaft und Gelehrsamkeit, nur nichts Ergreifendes hat; hundert Jahre später aber schuf Rubens die jetzt in der Galerie von Berlin befindliche Erweckung des Lazarus. Wem der Riese der erzählenden Macht hie und da in andern Bildern unidealisch und massiv erschienen ist, der komme und bekenne vor diesem wunderbaren Werke, daß eine so ergreifende Darstellung des Herganges sonst überhaupt nicht und ein so erhabener Christus kaum wieder gemalt worden.

Von andern Ereignissen des Neuen Testamentes haben die Maler besonders gerne die schon erwähnte Szene von Christus und der Ehebrecherin behandelt, einen psychologisch überaus anregenden Moment, der auch eine große optische Schönheit gestattet, sobald nicht Christus sich auf die Erde bückt, um zu schreiben. Tizian, in dem Bilde des Belvedere zu Wien, hat vielleicht geleistet, was geniale Oekonomie leisten konnte; er beschränkte sich, wie bei wesentlich physiognomischen Aufgaben öfter, auf Kniefiguren und den neutralen Grund einer Mauerkante; keine Architektur, kein Tempel; die Pharisäer haben das Weib ergriffen und Christus überrascht, ja überfallen; Hauptlicht hat nur Christus links, ein

zweites Licht die wehmütig niederschauende, von zweien sehr derb gepackte Frau; sämtliche Pharisäer, deren Reden und Zischeln man errät, sind im Halblicht oder im Dunkel gegeben.

Ein schönes Thema, welches meines Erinnerns nur der byzantinischen (10) und dann wieder der protestantischen Malerei seit Cranach angehört, ist Christus, der die Kinder segnet. Dasselbe löste malerisch gesprochen eine andere bis zur Reformation sehr häufig dargestellte Szene ab: die sogenannte Sippschaft Christi. Die spätmittelalterliche Vorstellung hatte nämlich vorausgesetzt, daß die Mütter sämtlicher Apostel Verwandte der Maria gewesen, und damit wurde deren gemeinsame Darstellung samt allen Kindern verlangt, letztere auf der Erde spielend oder in den Armen der Frauen, das Christuskind in der Mitte.

Die Gastmähler des Neuen Testamentes sind hauptsächlich, ja fast ausschließlich für die Refektorien reicher Klöster gemalt worden, in einem überwiegend weltlichen Sinn; denn der ältere Klostergebrauch hatte in jenen Räumen nur das Abendmahl und etwa noch die Passion gefordert. Bei der Hochzeit von Cana ist das ohnehin schwer zu verdeutlichende Wunder meist völlig übertönt von den tafelnden Gästen, auch wenn es nicht so glänzend prächtig zugeht, wie in dem berühmten Kolossalbilde des Paolo Veronese. Von demselben großen Meister und seinem Atelier gingen auch mehr oder minder ruhmwürdige Darstellungen der Gastmähler beim Pharisäer oder bei Simon von Bethanien aus. Hier mußte dann Magdalena vorkommen, welche Christo die Füße salbt und mit ihrem Haar abtrocknet, und dies ist einer der merkwürdigen Momente, welche zwar beim Lesen völlig würdige Bilder erwecken, im Gemälde aber etwas anstößiges haben, was auch der größte Maler nicht umgehen könnte. Laut dem Text kann sich Magdalena fast unbemerkt genaht haben und muß erst allgemach beachtet worden sein, während der Maler sogleich die Blicke auf sie lenken muß als auf die Hauptsache. Paolo hat sich auf die verschiedenste Weise zu helfen gesucht und auf den Bildern des Louvre, der Brera und der Galerie von Turin der Magdalena ganz verschiedene Stellen angewiesen, die bescheidenste in dem Bilde der Brera; das Turinerbild, als Gemälde das vorzüglichste von allen, ist zugleich in der Wirkung das profanste, nicht nur wegen der vielen neutralen Figuren und Baulichkeiten, sondern weil rechts vorn jene symbolische Handlung dem Beschauer so nahe gerückt ist, welche im Bilde kein richtiges Resultat geben kann. Das orientalische Salben, für uns schon an sich fremdartig, geschieht hier, während Christus

sitzend zu den übrigen spricht, und zwar so, als ob er über irgend etwas gleichgültiges spräche.

Der höchste Augenblick aus der Zeit des Erdenlebens Christi, die Verklärung auf Tabor, hat feierliche Darstellungen hervorgerufen schon seit dem frühen Mittelalter, und im XV. Jahrhundert hat Giovanni Bellini das strenge, tief andächtig empfundene Bild geschaffen, welches sich im Museum von Neapel befindet, immerhin die weitaus bedeutendste vorrafaelische Transfiguration. Rafaels Gemälde im Vatikan aber, wo die verklärte Szene in Verbindung gebracht ist mit der Geschichte vom besessenen Knaben, ist dann eines der ganz großen Vermächtnisse der reifen italienischen Kunst an die künftigen Völker und Jahrtausende.

Vom Einzug in Jerusalem ist mir keine ältere Darstellung bekannt, welche dem sehr reichen und großartigen Moment gerecht geworden wäre; aus unserm Jahrhundert stammen unter anderm die schönen Kompositionen von Overbeck und von Hippolyte Flandrin in den Fresken von S. Germain des Prés, welche wohl der strengen kirchlichen Kunst genügen, aber die Möglichkeiten des Themas noch lange nicht erschöpfen. Die Doppelbewegung des Zuges Christi und der ihm Entgegenströmenden, der Gegensatz von Jubel und Todesahnung, die grandiose Oertlichkeit mit dem Tempel in der Höhe, dies und so vieles andere scheint noch einer neuen Lösung Raum zu lassen, welche überdies alle Mittel der Farbe, Beleuchtung und Landschaft zu Hilfe nehmen könnte, um dem Einzug in Jerusalem die volle Macht zu verleihen, deren diese Szene fähig wäre.

Ein Moment, welcher nur naturalistischen Schulen und Malern zusagte, war die Vertreibung der Händler aus dem Tempel. In Neapel, wo man vielleicht Mühe hatte, die Kramladen vom Innern der Kirchen fern zu halten, kommen mehrmals große Fresken dieses Inhalts vor; außerdem hat sich Jordaens bei dieser Szene wohl befunden, und auch Rembrandt hat ihr eine berühmte Radierung gewidmet.

Indem wir nun von der Passion zu reden hätten, entsinkt uns der Mut. Wer soll in Kürze berichten, wie hier die Religion die Malerei an der Hand genommen und auf die höchsten Höhen nicht bloß des Empfindens, sondern auch des Könnens hinaufgeführt hat? Die großen Meister haben es nie als eine Zurücksetzung empfunden, daß in der Mitte ihrer Aufgaben sich kein antiker Schönheitsjubel, kein Apollon, noch Dionysos, sondern ein Leiden vorfand; denn hier erst entdeckten

sie die höchsten Kräfte in ihrem Innern. Welche Augenblicke für die Malerei! Sie heißen Abendmahl, Gethsemane, Gefangennehmung, Geißelung, Eccehomo, Kreuztragung, Golgatha, Kreuzabnahme; dann die drei Momente: Beklagung, Grabtragung und Grablegung; hierauf folgen die Bilder des Christus in der Vorhölle, der Auferstehung, der Frauen am Grabe, des Christus als Gärtner und endlich jenes erhabene Emmaus. Ueber letzteres allein sei hier ein Wort gestattet. Ein Glücksfall hat es gewollt, daß die größten Meister diese Szene für die Gastquartiere von Klöstern zu schildern bekamen. Das Evangelium verlegt die Wandelung in die bisher stumpfen Augen der beiden Jünger; die Malerei aber hat es wagen dürfen, sie auch in Christus selbst zu verlegen, und bei Giovanni Bellini strahlt auf einmal sichtbar eine übermenschliche Hoheit aus ihm hervor.

Himmelfahrt und Pfingstfest sind zwar von berühmten Meistern, letzteres von Tizian und Rubens behandelt worden, aber nicht mit voller Teilnahme. Die Himmelfahrt Christi war völlig in den Schatten geraten neben der Himmelfahrt der Maria.

Die auserlesensten Momente der Apostelgeschichte scheinen auf alle Zeiten erledigt durch Rafaels Kompositionen zu den Teppichen der ersten Reihe. Man würde es schwer haben, sich von derjenigen Erzählungsweise wieder loszumachen, welche ihm auf der Höhe seiner Macht verliehen gewesen ist. Er hat einen Typus der apostolischen Menschheit geschaffen, welcher der bleibende sein wird.

Den Abschluß der großen kirchlichen Aufgaben machen die letzten Dinge. Man überdenke, was Auferstehung und Weltgericht für die Malerei seit den byzantinischen Mosaiken geworden sind, wie sie von Zeit zu Zeit, mit Orcagna, Signorelli und Michelangelo, Rubens und Cornelius deren höchste Kräfte in Anspruch genommen, ja ihre Schicksale bestimmt haben. Den unermeßlichen Reichtum an Ausdruck jeder Art und Stufe einer malerischen Einheit zu unterwerfen, war nur Sache eines ganz außerordentlichen Vermögens; aber dasselbe hat sich mehrmals gefunden und ist bei diesem Thema erst seiner ganzen Macht bewußt geworden.

ÜBER PROZESSIONEN IM ALTERTUM

10. NOVEMBER 1885.

Die heutige Welt liebt im ganzen die Zeremonien aller Art nicht sehr; man sieht etwa gerne ein Weile zu, wenn es glänzend dabei hergeht, aber man ist weniger gerne ein Teilnehmer, und die meisten Leute finden, es sei Zeitverlust und die wirklichen großen Geschäfte dieser Welt gingen ohne dies vor sich.

In vergangenen Zeiten war es anders. Die Religionen insbesondere verlangten nach großen und vielartigen Aeußerungen ihres Kultus, und die Völker brachten nicht nur ihre Andacht, sondern auch ihr künstlerisches Vermögen herbei, um denselben zu verherrlichen, und ihr Verständnis für alles Symbolische. Dies Verständnis ist uns fast völlig abhanden gekommen.

Unsere Bildung hat aber noch nicht die Gewohnheit, das Vergangene einfach auf sich beruhen zu lassen, sondern aus der Betrachtung der Gegensätze der verschiedenen Zeiten und Völker zieht sie einen sehr mächtigen Teil ihrer Belehrung. Für unser vorliegendes Thema sind ohnehin die vorhandenen Kunden reich zu nennen.

Die bildliche Kunde besteht in zahlreichen Denkmälern, gemeißelten und gemalten, welche den Kultus in seinen beiden großen Aeußerungen, Opfer und Prozession, darstellen. In den ägyptischen Tempeln und in den Palästen von Ninive sind ganze Wände voll solcher Zeremonien gefunden worden; auch die persische Skulptur stellt gerne feierliche Gottesverehrung dar; aber auch von den Werken der klassischen Kunst gehört ein wichtiger Teil hieher, wobei wir die römischen Denkmäler übergehen und bloß der griechischen gedenken wollen. In dieser Welt von abgebildeten Kultushandlungen und priesterlichen Gestalten entdeckt man allmählich einen tiefern Sinn; es sind nicht bloße Erinnerungen für die künftigen Geschlechter, nicht bloße Denkmäler, sondern die im oder am Tempel angebrachte Abbildung sollte auch der Gottheit selbst gegenwärtig halten, wie man ihr durch Opfer und Zug gehuldigt habe und stets wieder huldigen werde. Dabei war es eine im ganzen beglückende Aufgabe für die ideale Kunst.

Die schriftlichen Kunden bestehen aus einer Menge von einzelnen Nachrichten in alten Schriftstellern, auch wohl in Inschriften, und aus einigen mehr oder weniger umständlichen Beschreibungen. Aus dem

Ueberlieferten wird unsere Vorstellung hie und da anderswo eine Lücke der Tradition ausfüllen dürfen.

Indem wir das Opfer und die sonstigen Kultushandlungen übergehen, bleibt für unsere Betrachtung die Prozession, πομπή, übrig, der sich bewegende Gottesdienst, wovon noch eine vielversprechende Erinnerung in dem Worte Pomp weiterlebt.

Sie entsteht auf sehr verschiedene Weise.

Uralt, wenn auch nur in Italien durch Denkmäler und schriftliche Kunden deutlich nachgewiesen, waren die festlichen Umzüge mit Götterbildern, Heiligtümern und Opfertieren um die Feldmark oder um die Mauern einer Ortschaft zu bestimmten heiligen Zeiten.

Regelmäßige Hergänge werden dabei beobachtet:

Die Prozession schreitet zu einem Tempel; ein Opfer, ein Weihgeschenk wird herbeigeführt oder herbeigetragen, bisweilen aus weiter Entfernung. Oder sie geht von einem Tempel aus, in dessen Hofe sie sich gebildet haben wird, um an einer geweihten Stelle eine heilige Handlung zu vollziehen, ein Opfer darzubringen, und kehrt dann wieder in den Tempel zurück. Oder ein Gott besuchte einen andern Gott oder einen andern Tempel seines eigenen Namens, wobei ein Bild muß mitgetragen worden sein, sogar das hölzerne Kultusbild selbst. Das Geleit, welches dem Priester voranging und folgte, nahm mit der Zeit eine reiche und gesetzmäßige Gestalt an: die Gehilfen des Kultus, die auserlesenen Dienerinnen, der Chor, dessen Gesang die betreffende Gottheit verherrlichte, die Kithar- und Flötenspieler. Ferner erweiterte sich der Zug durch das Mittragen von heiligen Geräten, Dreifüßen, Gefäßen zur Vollziehung des Opfers an der Stelle der Ankunft, auch von geheimnisvollen Symbolen in gewiß oft prächtigen Behältern oder Körben; ja man trug oder fuhr bei der Dendrophorie die der betreffenden Gottheit heiligen Pflanzen mit, zum Beispiel für Apoll einen Lorbeerbaum. Endlich aber hatte einer der jüngsten, wenn auch noch sehr alten Götter, Dionysos, das hellenische Volk, welches von jeher Feste und Tanzreigen liebte, zu einer Art von Aufzügen begeistert, welche alle Schönheit, aber auch jede Art von Mutwillen zur Erscheinung brachten. Statt πομπή, Prozession, heißt es hier eher κῶμος, θίασος, der Schwarm, und diese Feste waren noch dazu vorherrschend Nachtfeste. Hört man auf die Dichter, so lautet es öfter, als wäre der Gott selber und lebendig gegenwärtig gewesen und nicht etwa bloß ein Priester in der Tracht des Gottes; und in der Tat, bei dem dionysischen Taumel, welcher durchaus

nicht bloß vom Weine kam, waren die seltsamsten Phantasien möglich. Da ferner Dionysos mit einem zahlreichen Geleite von Satyrn, Mänaden und andern gedacht wurde, so ergab sich für die Leute eines bacchischen Schwarmes die Maskierung von selbst und der Zug wurde ein Stück Carneval. Und da solche Schwärme auch von Dorf zu Dorf zogen, fuhren sie teilweise auf Wagen, von welchen herunter dann auch die ausgelassensten Possen tönten und Hohn gegen alles, was in der Nähe war.

Der Wagen nimmt aber auch in den Prozessionen anderer Gottheiten oft eine wichtige Stelle ein, schon etwa wegen Weite des Weges, auch wenn wir der eigentlichen Wallfahrten nicht gedenken. Die Heraspriesterin von Argos wurde bei einem Feste von Rindern anderthalb Stunden weit gezogen, wie aus der Geschichte von Kleobis und Biton hervorgeht. Andere Male mögen es Götterbilder gewesen sein, welche gefahren wurden, schon weil sie zum Tragen zu schwer und groß gewesen wären. Wenn aber vollends eine Prozession in spätern Zeiten zu einer Reihenfolge von Schaustücken wurde, so verlangte schon die Sichtbarkeit den Gebrauch der Wagen, und es wird sich an einem berühmten Beispiele zeigen, wie weit der Aufwand gehen konnte.

Was an all diesen Dingen die Teilnahme, die nachdichtende Phantasie der Nachwelt rege macht, ist unsere Gewißheit, daß der Anblick schön gewesen. Jene Kunstwerke bezeugen es und sagen uns auch, daß die Kunst die Zeremonie gerne dargestellt habe. Für alles Priestertum und sonstigen Dienst an einem Tempel wurde mindestens untadlige normale Erscheinung verlangt, und es gab Tempel, deren Jahrespriesterin das schönste Mädchen des Ortes war. Dazu kam die einfache Tracht, und, wir dürfen hinzusetzen, die Anmut an Gang und Bewegung bei einem Personal, welches von keiner täglichen Arbeit und Mühe wußte, weder von einer sitzenden noch von einer mit schwerer leiblicher Anstrengung verbundenen. Rechne man hinzu die reiche Vegetation des Südens, den Schmuck von Blumen und Gewinden an allem und jeglichem, auch an den Opfertieren, und ganz besonders die edle Bekränzung des menschlichen Hauptes, auf welche die neuere Zeit so fast völlig verzichtet hat, nachdem dieselbe im Altertum jeden heitern oder feierlichen Augenblick begleitet hatte, so wird auch die bescheidene πομπή in einem griechischen Dorf oder Städtchen einen Anblick gewährt haben, um welchen wir das Volk des Ortes beneiden können. Wer in Athen zu nichts mehr gut war, trug etwa Zweige im Zug.

Auch wo sich auf italischem Boden griechischer Götterdienst aus uralten Zeiten erhalten hatte, glaubte man noch einen edlern Stil zu erkennen. Ovid kannte gewiß alle Pracht des Kultus von Rom, welchem er in seinem Festkalender ein so wichtiges Denkmal gestiftet hat; aber was er einmal aus Stimmung und aus freien Stücken schildert, ist eine Junoprozession in dem von Hellenen der Vorzeit gegründeten Bergstädtchen Falerii, beim jetzigen Cività Castellana. Unter uralten geweihten Bäumen steht der ursprüngliche, einfache Altar, auf welchem zunächst ein Rauchopfer gebracht wird; von hier aus geht der Zug durch die mit Schattentüchern bedeckte Gasse des Ortes, unter Flötenklang und Jubel des Volkes; die Opfertiere sind herrliche weiße Rinder, auch ein Schwein, dagegen keine Ziegen, weil einst ein solches Tier die Juno verraten hatte; dafür durften am Festtage die Buben von Falerii nach einer unglücklichen Ziege mit Spießen werfen, und sie blieb als Beute dem, welcher sie getroffen; eine jener Erinnerungen an bestimmte Züge des Mythus der betreffenden Gottheit, wie sie bei den Götterfesten der der Griechen beständig vorkamen. Weiter im Zuge folgen die Jungfrauen, welche auf dem Haupt Körbe mit den geheimen Heiligtümern tragen, in weißen Gewändern nach griechischer Weise, aber Gold und Edelsteine in den Haaren und Gold an den Sandalen; endlich Juno selbst, wahrscheinlich ein Bild auf einem Wagen gefahren, und nun verstummte die Menge in ehrfürchtigem Schweigen.

Wir würden viel mehr Schilderungen griechischer Aufzüge besitzen, wenn sich bei der allgemach ungeheuren Ausdehnung des Kultus die Sache nicht von selber verstanden hätte. Es muß ein allgemeines Vermögen der Nation geworden sein, bei Prozessionen leicht und richtig einzustehen und zu wissen, was man zu tun und wie man sich zu gebärden habe.

Die Gewöhnung an den volkstümlichen und an den gottesdienstlichen Tanz kam jeder Richtigkeit und rhythmischen Schönheit des Auftretens und also auch den Götterzügen zu gute. Ebenso war der Gesang man darf sagen ein Besitz der ganzen Nation schon durch das beständige Bilden und Einüben gottesdienstlicher Chöre, welche von selber in die Prozessionen eintraten. Zugleich aber waren die Griechen ein Volk von Kennern gegenüber ihren Kithar- und Flötenspielern, und auch diese werden beim Kultus das beste, was sie konnten, geleistet haben. Wir dürfen jedoch nicht leicht erwarten, Schilderungen vorzufinden von Dingen, welche den Schreibenden so oft und so gleichmäßig gut vor die Augen kamen.

Die zahlreichen Erwähnungen von *πομπαί*, oft nur eine Zeile, beziehen sich etwa auf deren Stiftung oder auf ein besonderes Ereignis, welches dabei vorgekommen. Im Jahre 536 vor Christus überwältigte Polykrates die Stadt Samos am Feste der Staatsgöttin Hera, indem im Festzuge selbst die Einverstandenen sich mit plötzlichem Mord über die Uebrigen herwarfen, während er mit seinem sonstigen Anhang die wichtigsten Punkte der Stadt besetzte. Dreißig Jahre vorher soll Phalaris sich zum Tyrannen von Agrigent gemacht haben, indem er an einem großen Fest, den Thesmophorien, mit den von ihm gewonnenen Bauarbeitern des Zeustempels über die Bevölkerung — vielleicht wiederum bei der Prozession — herfiel und die Männer tötete. Weltbekannt ist der improvisierte Aufzug, womit dem Peisistratos seine Ueberwältigung von Athen gelang, indem er auf einem Wagen die vermeintliche Stadtgöttin selbst lebendig mit sich führte. Wie gerne erführen wir aber näheres, zum Beispiel über das Hauptjahresfest einer reichen und kunstliebenden Bürgerschaft, wie die von Rhodos. Die Stadt selber, erst in verhältnismäßig später Zeit von einem großen Meister so angelegt, daß sie als weit die schönste Griechenstadt galt, wird wohl eine große Hauptstraße ans Meer hinab gehabt haben und gewiß schöner als die Canebière in Marseille oder der Corso von Livorno; auf dieser bewegte sich vermutlich am Feste des Sonnengottes der prachtvolle Zug, welcher ein vollständiges Viergespann samt Wagen ins Meer zu versenken hatte, offenbar als Sinnbild des abgelaufenen Sonnenjahres. Wer etwa einwenden möchte, dies sei ein törichter Luxus gewesen, dem geben wir zunächst zu bedenken, daß die Rhodier reich genug waren, sich so etwas zu erlauben, sodann, daß man es hier mit einem Volk zu tun hat, welches die Mythen seiner Götter wirklich auf Augenblicke mitlebte und sich damit ihnen zu nähern, ihnen mystisch zu „folgen" glaubte.

Wie nun der Sonnengott der große Herrscher von Rhodos war, so hatten die meisten griechischen Städte irgend eine Hauptgottheit, von welcher sie insbesondere Schutz erwarteten, welche „die Hände über sie hielt", und das Hauptfest derselben, alljährlich oder in längern Zeiträumen gefeiert, wird außer den Wettkämpfen und öffentlichen Speisungen auch einen Festzug enthalten haben, der alle übrigen übertraf und das ganze künstlerische Vermögen der Stadt in Anspruch nahm.

Da ist denn vor allem von den Panathenäen zu reden.

Sie sind das periodische Hauptfest einer Stadt ersten Ranges, bei der festliebendsten aller Nationen, und werden alle vier Jahre begangen.

Ihr vielleicht ursprünglicher Kern ist der, daß der Stadtgöttin auf der Akropolis, der Athene Polias, ein neuer Mantel (πέπλος) dargebracht werden mußte.

Hieran hatte sich aber eine lange mythische Vorgeschichte des Festes bis in die Zeiten lange vor Theseus hinauf, ja bis zum ägyptischen Urgründer Kekrops geknüpft.

Es ist ihnen ferner die Verbindung mit gymnastischen und musikalischen Wettkämpfen eigentümlich, welche zu den prächtigsten und vielartigsten von Griechenland gehörten und ihren Ruhm bis zu den Etruskern verbreiteten, sodaß in halb Italien bemalte Vasen gefertigt wurden, als Nachahmung der Oelkrüge, welche in Athen als Preise dienten, mit der Beischrift: Wettpreis von Athen. Erst der vierte Tag des Festes gehörte dann der großen Prozession von der Stadt nach dem Erechtheion auf der Akropolis. Der Peplos, jedesmal von athenischen Jungfrauen unter priesterlicher Leitung gewirkt, enthielt irgend eine Großtat aus dem Mythus der Athene. Er wurde, ausgespannt und vollkommen sichtbar, auf einem Wagen gefahren, welcher die Gestalt eines Schiffes hatte.

Allein dieses Weihegeschenk hatte allmählich im Lauf der Zeiten eine Begleitung bekommen, welche eine der merkwürdigsten Prozessionen der Welt bildete. Anfangs mag mitgezogen sein, wer da von athenischen Bürgern wollte, und mitgelaufen ist hernach jedermann, aber in den Zug selbst kamen wohl mit der Zeit nur Auserlesene: Reiter, Bewaffnete mit Schild und Speer, die Sieger der soeben vollendeten Wettkämpfe, schöne Jungfrauen als Dienerinnen der Göttin, welche verschiedene Werkzeuge, Behälter und Gefäße des Kultus trugen, ehrwürdige Greise mit Oelzweigen, bekränzte Jünglinge, zum Teil wiederum als Träger von Opfergeräten, Flöten- und Kitharenspieler. Es war eine Exhibition des besten lebendigen Besitzes dieser Stadt. Auch die Opfertiere werden vom ausgewähltesten und prächtig geschmückt gewesen sein.

Nun hätten wir scheinbar eine Abbildung dieses Zuges: am Parthenon, dem großen Haupttempel der Göttin in der Nähe des Erechtheions, ist unter Leitung und Angabe des Phidias der berühmte Fries entstanden, über 500 Fuß lang, welcher die Mauer innerhalb der Säulenhalle krönte und sich jetzt größtenteils im Britischen Museum befindet. Man hat ihn für eine unmittelbare Darstellung des Panathenäenzuges oder auch nur der Vorprobe desselben erklärt, allein der Künstler hat sein Thema sehr viel freier aufgefaßt. Aus der Auswahl traf er eine

zweite viel höhere Auswahl, meist wenige aus vielen. Zunächst hat er sein athenisches Volk, welches wahrscheinlich in reichem Putz auftrat, in die einfachste Idealität zurückversetzt und statt der Athener des V. Jahrhunderts die reinste hellenische Gestaltenwelt walten lassen. Losgesprochen von aller zeremonialen Knechtschaft, bewegt sich hier die edelste Gesamterscheinung, welche je einer großen Menge von Menschen und Tieren zu Teil geworden, frei und ungezwungen dem Heiligtum zu. Die einzigen, welche mitgehen müssen, sind die paar Gestalten von Schutzbürgern (Metöken) und ihren Frauen; gebückt tragen sie den übrigen die *σκάφη*, das Opfergefäß, und die *ὑδρεῖα*, das Wassergefäß, nach. Sodann hat Phidias sich nicht gescheut, am Anfang des Reiterzuges die Vorbereitungen dazu darzustellen, welche ihm die lebendigsten Motive boten: ungeduldige Rosse werden bereit gehalten, die Gürtung des Gewandes vervollständigt, und anderes mehr. Er läßt seine Reiter und Wagenfahrer auf das lebendigste sprengen, wie sie es im wirklichen Zuge gewiß nicht durften; Siegesgöttinnen führen die Zügel oder bekränzen den Fahrenden, welcher hiemit als einer der Kampfsieger der vorhergehenden Tage bezeichnet wird. Endlich hat Phidias auf geniale Weise seinen Zug von Anfang, von der Westseite des Tempels her, in zweie geteilt, welche an den beiden Langseiten des Tempels sich vorwärts bewegen, um an der Ostseite von links und rechts her auf die in der Mitte sitzenden Götter zu treffen. In der Nähe dieser Gestalten beginnen beide Züge stille zu stehen; heilige Akte werden vollzogen, heilige Belehrung erteilt, der Peplos übergeben. Das nachherige große Festopfer und die gemeinsame reichliche Bewirtung des Volkes fanden natürlich keine Stelle mehr in dieser Darstellung, aber herrliche Rinder dieser Hekatombe gehen, zum Teil kaum gebändigt, schon im Zuge mit.

Kehren wir von dieser verklärten Darstellung wieder zu der wirklichen Prozession zurück, so wird man sagen dürfen: ohne einen sehr hohen und alten Ruhm der letztern wäre auch die erstere nicht zustande gekommen.

Und so wie die wirkliche Prozession den Künstler begeisterte, so wird sie andererseits auch auf die Prozessionen anderer Griechenstädte Einfluß gewonnen haben. Denn Athen war über die Tage des Festes schon von denjenigen zahllosen Griechen besucht, welche von den Wettkämpfen magisch angezogen wurden; diese aber lernten dabei auch den berühmten Zug kennen, und darauf hin mag ihnen das heimische, wie es war, oft nicht mehr genügt haben.

Daneben aber scheinen die bacchischen Aufzüge auch manche Prozessionen verschiedener Götter mit ihrem Mutwillen angesteckt zu haben, durch das Mitlaufen von Masken. Der Mythus so mancher Gottheiten bot abenteuerliche, auch komische Figuren dar, und dieser Mythus wurde bei wichtigen Festen etwa pantomimisch aufgeführt; die betreffenden Gestalten aber können schon im Zuge mitgegangen sein. Anderes vollends ist wahrer Fastnachtsübermut; eine äußere Bordüre des Komischen und Burlesken setzt sich an die Zeremonie an.

Wir besitzen noch die Schilderung einer Isisprozession in Korinth, zwar erst aus der Kaiserzeit, aber gewiß einem allgemeinen Brauche der hellenischen Seestädte entsprechend, wo die ägyptische Göttin als Schützerin der Seefahrt schon längst große Verehrung genoß. Es handelt sich um das wichtige Fest des 5. März, da die durch den Winter unterbrochene Seefahrt, das Mare clausum, offiziell wieder eröffnet wurde. Es ist ein frischer, herrlicher Frühmorgen im Beginn des Frühlings, an welchem der Zug aus dem prächtigen Korinth an das Meer hinab sich bewegt. Aber welches sind die Plänkler, die ihn eröffnen? Ein grotesker Soldat, ein kurzgeschürzter Jäger mit Messer und Jagdspießen, ein Männchen, welches in prachtvollem Putz, Haartracht und Gang ein Weib vorstellte, dann ein mit Schild, Helm, Beinschienen und Schwert ausgerüsteter, täuschend als Gladiator, offenbar ein Renommist, ferner die Spottfigur eines römischen Magistraten mit Fasces und Purpur, und die eines Philosophen mit Mantel, Stab, Sandalen und Bocksbart, dann Vogelsteller und Fischer mit ihrem Gerät. Von all diesen mag noch gelten, daß sie gemäß Gelübden, offenbar an Isis, diesen Carneval aufführten; nun aber folgte auch noch eine Bärin als altes Weib auf einem Tragsessel und ein Affe mit Hut und gelbem Rock, einen goldenen Becher in der Hand, als Ganymed, endlich neben einem mit Flügeln angetanen Esel ein gebrechlicher Alter, und dieses Paar verherrlichte oder verhöhnte eher den uralten Mythus der Stadt von Bellerophon und dem Pegasus. Nun erst kommt die eigentliche Prozession: weißgekleidete, bekränzte Frauen, welche Blumen und Wohlgerüche streuen oder mit dem elfenbeinernen Kamm, einem Symbol der Isis, die Gebärden des Haarordnens machen; eine große Schar von Männern und Frauen mit Lampen, Fackeln und Kerzen als symbolische Huldigung an die Grundkraft der Himmelslichter; dann Pfeifen- und Flötenspieler; zwei weißgekleidete Chöre, welche abwechselnd die Strophen eines neu für den Anlaß gedichteten Liedes singen; dann die Flötenspieler des Serapis mit

ihrer Tempelmelodie; daneben immer Leute, welche rufen, man möge dem Zug Platz machen; dann die große Schar der in die Isismysterien eingeweihten korinthischen Männer und Frauen, alle in weißem Linnen, in der Hand jenes eigentümlich sausende Lärminstrument der Göttin, das Sistrum; hierauf sechs Priester, jeder mit einem der geheimnisvollen Symbole der Göttin, einer nachenförmigen Lampe, einem Palmzweig, einer goldenen Wanne und anderem mehr, dann ein Mensch mit der halb goldenen, halb schwarzen Maske eines Hundskopfes, als Anubis, Zögling und Stiefsohn der Isis, dann weitere Symbole und endlich ein Priester mit einer goldenen Urne, welche die Göttin selbst versinnbildlicht. Am Meeresstrande geht der Hauptakt vor sich: ein prächtiges Schiffchen, mit Hieroglyphen bemalt, mit einem Segel, auf welchem ein Wunsch um glückliche Schiffahrt eingewirkt steht, wird unter großen Zeremonien mit Spezereien gefüllt und der Flut übergeben, und lange folgen ihm noch alle Augen, bis es am Horizont verschwindet. Auch die Rückkehr des Zuges zum Isistempel und die dort erfolgende Abdankung wird mit merkwürdigen Zügen bis ins einzelne geschildert.

Isis besaß wenigstens eifrige und fanatische Gläubige, für welche auch die Prozession trotz allen Zutaten eine ernste Sache war. Andere Male aber wird auch bei sehr prachtvollen und umfangreichen Exhibitionen die Frage wach: ob dieselben noch in einem wahren Verhältnis gestanden zu der ursprünglichen religiösen Bedeutung des Aktes? Der letztere war anfänglich überall sehr ernst gemeint gewesen, schon weil die hellenischen Götter, empfindlich und rachsüchtig wie sie waren, unterlassene Gottesdienste durch Landesunglück bestrafen konnten. Die Griechen hatten sich dann damit geholfen, daß sie alle Pracht, Kunst und Lebensfreude in den Dienst des Kultus zogen und ihm damit die Bangigkeit benahmen. Dieser Kultus aber mag dann, wo die Mittel vorhanden waren, in Tat und Wahrheit oft nur noch der Vorwand und Anlaß gewesen sein zu Vorgängen, welche von der höchsten Kunst hinabreichten bis zum wildesten Sinnentaumel. Der Dienst des großen Naturgottes Dionysos hatte seine Abzweigungen sowohl in der großen attischen Tragödie als in der allgemeinen Trunkenheit der Dionysien und in den Wallfahrten halbbesessener Frauen.

Wesentlich zu Ehren des Dionysos geschah auch die weit größte und prächtigste Prozession, von der uns das Altertum Kunde hinterlassen hat, und zwar ziemlich genaue Kunde.

Die griechischen Könige des Ostens, Nachfolger Alexanders, hatten in die von ihnen besetzten Länder griechische Sitte, Religion und Kultur mitgebracht und lebten in der Ahnung, daß die Dauer ihrer Herrschaft am ehesten gesichert sei, wenn sie nicht zu Orientalen würden, sondern Griechen oder Macedonier blieben. Zu den vorgefundenen Religionen konnte man in ein Verhältnis treten, soweit dieselben ebenfalls polytheistisch waren und eine Verwandtschaft oder Identität ihrer Götter mit den griechischen zuließen. Auf ganz besondere Pfade aber gerieten die Ptolemäer, Könige von Aegypten; sie verzichteten weislich auf eine offizielle Fusion beider Religionen, welche sie an und für sich wohl gewünscht hätten, wie der Serapiskult beweist, stifteten und übten in Alexandrien und anderswo den vollen griechischen Kultus, machten sich aber zugleich zu Oberpriestern, ja zu Göttern des altägyptischen Kultus und bauten und dotierten eine Anzahl der prachtvollsten Tempel, die von denjenigen der frühern Dynastien des Nillandes kaum zu unterscheiden sind.

Was uns nun im V. Buch des späten Sammelschriftstellers Athenäus geschildert wird, ist eine rein griechische Prozession unter dem zweiten Ptolemäer, Philadelphus (285—246 vor Christus). War es aber wesentlich ein religiöser Aufzug? Oder war der mitfolgende kolossale Aufmarsch der ganzen ptolemäischen Heeresmacht und deren Musterung die Hauptsache? Oder war beides zusammen noch außerdem bestimmt, den unterworfenen Nationalägyptern und den massenhaft angesiedelten Juden einen unauslöschlichen Eindruck zu machen? Wir müßten, um hierauf zu antworten, in das Innere des Ptolemäers hineinsehen, der aus Gutem und Bösem, Großem und Kleinem so sonderbar gemischt war. Dann würden wir auch erfahren, wie weit Philadelphus das einzelne vorgeschrieben hat und ob der hochgebildete König dabei mehr in ästhetischem oder politischem Sinne verfuhr.

Der ursprüngliche Aufzeichner dieses Schauspiels, Kallixenos von Rhodos, hatte eine Abbildung vor sich, vielleicht eine unendlich lange Rolle; Athenäus aber, welcher ihn exzerpierte, sagt ausdrücklich, daß er alles übergangen habe, woran nicht Gold oder Silber angebracht gewesen sei, und so wären wir schon von vornherein aller Vollständigkeit überhoben; ohnehin aber werden wir uns auf das Allermerkwürdigste zu beschränken haben und mehreres schon deshalb gerne übergehen, weil die Auslegung schwer und streitig ist, wie so oft bei Beschreibungen aus fernen Zeiten und fremden Sprachen. Es war ein Fest, welches sich

vierjährig wiederholte wie die Panathenäen; allein die damalige Aufführung war offenbar von ganz einziger Art, wie sie auch in einer langen Regierung und bei enormen Einkünften sich nicht leicht wiederholen konnte.

Die Schilderung beginnt mit einem riesigen Prachtzelte innerhalb der Burg, das heißt des weiten Königspalastes von Alexandrien, wobei nicht genauer gesagt wird, in welcher Beziehung dasselbe zur Prozession stand; die hundert Divans, welche es enthielt, werden etwa zum Gelage des Hofes und der Vornehmen nach Schluß des Zuges gedient haben. Wo bleiben aber unsere zierlichsten heutigen Festhütten neben diesem Wunderbau? Goldene Palmen und Thyrsen gegen 80 Fuß hoch trugen ein leichtes Gebälk, und goldne Adler mit abwärts gebreiteten Flügeln dienten als Giebel; drüber war Tuchwerk gespannt in einem schönen, scheinbar architektonischen Dessin. In dem Zelt scheint ausgestellt gewesen zu sein, was die königlichen Sammlungen nur irgend für diesen Tag liefern konnten: hundert marmorne Skulpturwerke der ersten Künstler, dazwischen Gemälde der sikyonischen Schule, goldgewirkte und figurierte Draperien, goldne und silberne Schilde; dies alles aber war nur eine untere Garnitur, und oben drüber lief ringsum eine künstliche Felslandschaft mit lauter Grotten, in welchen Gestalten der Tragödie, der Komödie und des Satyrspiels, offenbar von Wachs oder Ton und in wirkliches Zeug drapiert, beim Gelage dargestellt waren, gleichsam eine verklärte Zechgesellschaft. An zwei Stellen war die Felslandschaft durch Nymphen, Quellgrotten, unterbrochen, welche ohne Zweifel reichlich mit sprudelndem Wasser versehen waren. Wir übergehen alle selbstverständliche Pracht der Divans, der Dreifüße zu deren Bedienung, des kolossalen Buffets als Schlußdekoration und der Bodenteppiche; nur muß von den goldenen Geschirren bemerkt werden, daß sie mit Steinen, zum Teil wohl mit geschnittenen Gemmen geschmückt waren. Für das Gefolge der Gäste ging außen um das Zelt eine besondere Halle herum, ebenfalls prächtig geschmückt, und von Myrten und Lorbeeren umgeben.

Für die Prozession war der Hauptschauplatz der Hippodrom, in welchem sie sich wird hin und zurückbewegt haben; eine Oertlichkeit, welche vielleicht an ihren beiden schräg gesenkten Langseiten hunderttausend Zuschauern Raum gewährte, so gut als der Circus maximus von Rom deren mindestens 150,000 faßte. Für das Personal des Zuges selbst hatte man viele Tausende von Menschen, und darunter gewiß vorzüglich eingeübte, zur Verfügung. Der Wille war der einer einmaligen ungeheuren Verschwendung, und wenn auch die mitgeführten Gefäße und

Geräte von Gold und Silber in die Schatzkammern des Königshauses und etwa auch der Tempel gehören mochten, so war doch der Aufwand der durchgehenden Vergoldung von allem und jedem ein verlorener; denn das Altertum kannte nur echte Vergoldung und keine Surrogate. Auch bei den Trachten dürfen wir lauter echte und zum Teil kostbare Stoffe voraussetzen, wofür die Alexandriner scharfe Augen besitzen mochten. Weltbekannt und auch für die Herrscher nicht gleichgültig waren ohnehin ihre bösen Zungen.

Der riesige Zug bestand eigentlich aus einer ganzen Anzahl von Zügen, *πομπαί*, welche durch Pausen können unterbrochen gewesen sein. Eine besonders raffinierte Berechnung auf das Auge, eine Steigerung der Effekte muß man hier nicht verlangen, und wenn eine solche gemeint gewesen wäre, so könnte unsere kurze Uebersicht hievon doch keine Idee geben.

Zunächst, gleich beim Beginn, überrascht uns eine Allegorie, für welche der heutige Zuschauer absolut kein Verständnis haben würde: es war der Zug des Morgensternes, „denn die Prozession begann bei dessen Aufgang"; wahrscheinlich ein jugendlicher Fackelträger, wie der Stern in der bildenden Kunst versinnbildlicht zu werden pflegte; dann kamen, vielleicht nur als drapierte Gruppe auf einem Wagen, die Eltern des Königspaares, dann vorläufig — irgendwie — alle Götter, nebst Abbildung ihrer Mythen, und endlich der Abendstern, Hesperos. Nach diesem Vorspiel begann der große dionysische Zug.

Zunächst möge man sich nochmals erinnern, was bei Prozessionen des Dionysos schon längst alles gestattet und wie breit und groß der Rahmen um dessen Festlichkeiten gediehen war. Sodann hatte sich der Mythus dieses Gottes nach allen Seiten ausgedehnt und ausgebildet und zuletzt einen Eroberungszug nach Indien in sich aufgenommen; mit einem Heere von Satyrn und Mänaden war der Gott ausgezogen und mit kostbarer Beute, namentlich mit den mächtigen Tieren des Ostens wiedergekehrt, auch mit reichgeschmückten Gefangenen; alle diese Wesen aber sollten bei diesem Zuge sichtbar werden. Rechne man ferner hinzu, daß jeder Gegenstand, jedes Gerät, welches zu Mythus und Kultus des Gottes in Beziehung stand, diesmal nicht nur mitgetragen, sondern in kolossaler Vergrößerung und Pracht auf Wagen mitgefahren werden konnte. Endlich wundere man sich nicht über die unbefangene Abwechslung zwischen lebendigen Masken und drapierten Statuen, wozu sogar noch Automaten kamen, wie sich zeigen wird. Es kommen einzelne

Gruppen vor, da riesige Statuen von lebendigen Masken umgeben sein mochten, ohne daß unsere Quelle den Unterschied angibt.

Schon die Polizei, welche das Volk zurückhalten mußte, bestand aus einer Schar von Silenen; dann kamen Satyrn mit hohen epheuumrankten Leuchtern, Siegesgöttinnen mit Weihrauchschalen auf hohen Stangen mit Epheu, ein Altar, mit derselben Pflanze umwunden, welche dem Dionysos neben dem Weinlaub vorzüglich heilig war, und überall an diesem Epheu sah man Vergoldung; auf dem Altar aber schwebte ein goldener Rebenkranz. Und, nach nochmaligen 120 Trägern von Weihrauchschalen, kam Weinlaub und Epheu zu einem goldenen Kranz geflochten, wahrscheinlich angeheftet an einem Baum, getragen durch 40 bunt bemalte Satyrn, deren einer den Stamm, die übrigen die Seitenschnüre des Baumes werden gehalten haben. Und nun kamen wieder zwei jener Masken, welche nur hellenischen Zuschauern verständlich waren: das Jahr, ein riesiger Mann in tragischem Aufzug, mit einem Füllhorn im Arme, und die vierjährige Epoche, ein reichgeschmücktes Weib von herrlichem Wuchse, in der einen Hand einen Kranz von Persäa, in der andern einen Palmzweig; durch diese Allegorien erinnerte das Fest, welches ja ein vierjähriges war, gleichsam an sich selber. Nach weitern dionysischen Komparsen und Sinnbildern schritt einher der Priester des Gottes, der aber zugleich ein namhafter tragischer Dichter war, Philiskos, und ihm folgte das ganze Personal des Theaters von Alexandrien. Man muß sich hiebei erinnern, daß nicht nur das griechische Theater überhaupt von den Festen des Dionysos herstammte, sondern daß es für die Griechen in den eroberten Ländern des Ostens ein soziales Band, ein Zusammenhalt ersten Ranges geworden war.

Bald darauf beginnt unter beständigem Geleit von Satyrn und Silenen eine Folge von Wagen, alle von Menschen gezogen, kleinere nur von 60, der größte von 600 Menschen, und dieser hatte auch die größte Plattform, von etwa 25 Fuß Breite zu 40 Fuß Länge, was von vornherein nur zu sehr breiten Straßen oder zu einem Raum wie dem Hippodrom passen konnte. Der erste Wagen trug ein prachtvoll drapiertes Riesenbild des Dionysos, welches aus einem goldenen Becher Wein spendete und von einer Schattenlaube überwölbt war, an welcher Kränze, Bänder, Tamburine und Masken schwebend hingen; als Geleite folgten Priester und Priesterinnen und Schwärme verschiedener Art, darunter eine Menge von Mänaden in vier verschiedenen Nuancen, mit Dolchen und Schlangen in den Händen. Dann kam der Wagen der Nysa, jener Fabel-

stadt, um welche sich Europa, Asien und Afrika stritten, wo einst der Gott geboren worden; ganz im Sinne der antiken Städtepersonifikation trug er eine zwölf Fuß hohe Nysa, welche durch eine Mechanik aufstehen und sich setzen konnte; auch hier war eine Schattenlaube angebracht und an den Ecken des Wagens vier goldene Leuchter. Das nächste war dann dem Dionysos als Gott des Weines gewidmet: ein Wagen mit einer kolossalen Kelterbütte, wo 60 Satyrn unter Gesang eines Winzerliedes die Trauben zu stampfen schienen; wenigstens floß beständig Wein vom Wagen, und ebenso von einem folgenden, auf welchem sich ein Schlauch befand, aus Pardelfellen zusammengenäht, und etwas wie 500 Saum fassend, wenigstens scheinbar. Dann ein riesiger silberner Mischkrug, reich figuriert, auf einem besondern Wagen, und nun beginnt eine Reihe von allem, was nur Gefäß heißt, offenbar zum Teil sehr groß und nur für diesen Zug als Dekorationen gearbeitet, zum Teil äußerst kostbare wirkliche Prachtsachen aus den Schatzkammern: Hydrien, Amphoren, Mischkrüge, Kühlgeschirre, Dreifüße, Tische, ja ganz kolossale Rundbuffets, davon eines für lauter Goldgefäße, und was nicht gefahren wurde, das wurde von 1600 Knaben getragen. Es scheint, daß von dem massenhaft mitgeführten Wein während des Zuges den Zuschauern zu kosten gegeben wurde; „sie wurden alle süß gemacht". Auch kleine Gruppen, welche den Mythus des Gottes darstellten, zum Beispiel die Brautkammer seiner Mutter Semele, wurden dahergetragen oder geführt; und die einzelnen Figürchen trugen Gewänder von Gold mit Edelsteinen.

Und abermals folgen die größten Wagen. Der eine trug die Grotte des Dionysos, aus deren tiefem Schatten während des ganzen Zuges wilde Tauben und Turteltauben hervorflatterten, mit Bändern an den Füßen, damit die Zuschauer sie leicht fangen konnten. Aus der Grotte floß eine Milchquelle und eine Weinquelle; die Nymphen aber, welche dort irgendwie beschäftigt waren, samt dem Götterboten Hermes, mochten wohl nur Statuen oder Wachsbilder gewesen sein. Der folgende Wagen eröffnete den Mythus von der siegreichen Heimkehr des Gottes aus Indien. 18 Fuß hoch gebildet, lagerte er auf einem bekränzten Elephanten, auf dessen Hals ein jugendlicher, aber ebenfalls riesiger Satyr als Kornak saß. Jetzt kam die lebendige Beute, welche der Gott mitgebracht, und hiezu werden die königlichen Kasernen, Marställe, Meierhöfe und Menagerien das meiste geliefert haben: fünf Scharen Esel, von Satyrn geritten, mit Geschirr von Gold und Silber; 24 Viergespanne von Elephanten, dann jedesmal in großen Zahlen Gespanne von Böcken,

afrikanischen Hirschen, Straußen und Kamelen; dann, von Maultieren gezogen, Zeltwagen mit gefangenen indischen Frauen; ein Zug von Kamelen mit indischen Spezereien; zinsbare Aethiopen, welche 600 Elephantenzähne und 2000 Ebenholzstämme trugen; eine endlose Schar von Jägern mit Hunden der vornehmsten fremden Rassen; Käfige mit Papageien, Pfauen und so weiter; fremde Schafe und Rinder; ein weißer Bär, Pardel, Panther, Luchse und endlich ein Nashorn aus Aethiopien.

Es folgte der letzte ganz große Wagen der πομπή des Dionysos, und hier war in einer kühnen Doppelgruppe offenbar von drapierten Figuren seine Verherrlichung mit der des Herrscherhauses allegorisch verflochten. Man sah den Gott, von Hera verfolgt, zum Altar der Rhea flüchtend, ferner Alexander den Großen, Ptolemäos, den Vater des Philadelphos, endlich die Statuen der Trefflichkeit, ἀρετή, und der Stadt Korinth. Die offenbare Unvollständigkeit der Beschreibung macht es uns schwer, den Zusammenhang zu deuten, jedenfalls aber gehörte Alexander als Eroberer von Indien recht wohl in einen Zug seines göttlichen Vorgängers. Und die Stadt, welche diesen Zug schaute, war überdies seine Gründung.

Dann kamen, wahrscheinlich einzeln thronend auf ebensovielen Wagen, die Personifikationen aller derjenigen Griechenstädte in Asien und auf den Inseln, welche durch die Siege des Macedoniers von der persischen Knechtschaft befreit worden. Und noch einmal Attribute des Gottes in riesiger Größe: ein goldener Thyrsosstab von gegen 140 Fuß Höhe und eine silberne Lanze von 90 Fuß. Dreihundert Kitharspieler machten den Beschluß, und es wird ausdrücklich gesagt, daß sie zusammenspielten. Ob sie gleichwohl, für unsere Ohren, gegen das Geräusch des Zuges hätten aufkommen können, lassen wir dahingestellt. Gleich darauf folgten noch 3000 prächtig geschmückte Stiere, wahrscheinlich für das Hauptopfer, und diese werden sich kaum völlig still verhalten haben.

Von hier an, da die Züge anderer Götter beginnen, wird die Beschreibung offenbar ein unordentliches Excerpt; für den allgemeinen Charakter der Prozession sind besonders bezeichnend die höchst kolossalen Götterattribute und Opfergeräte vom Maßstab jenes Thyrsos und jener Lanze; so sah man daherfahren einen haushohen Dreifuß, einen Stab des Hermes, einen Blitzstrahl des Zeus, einen mystischen Kranz von 120 Fuß Umfang und eine ganz riesige Trophäe von Waffen. Am liebsten aber möchten wir uns denjenigen von vier Elephanten gezogenen Wagen vergegenwärtigen, welcher wiederum Alexander, diesmal von Gold, zwischen Nike und Athene trug. Auch für Zwecke des Augen-

blickes wurden vielleicht damals in Alexandrien Künstler in Anspruch genommen, deren sonstige Werke noch immer jener ganz großen hellenischen Kunst angehörten, von welcher uns die pergamenische Schule einen so erhabenen Begriff gibt.

Den Beschluß machte der Aufzug der ganzen ptolemäischen Heeresmacht, 57,600 Mann zu Fuß und 23,200 Reiter, alle in der ihnen zugehörenden Uniform und Rüstung. Es ist nicht undenkbar, daß der ganze Zug diesmal mit so unerhörter Pracht ausgestattet worden, weil Philadelphus einen seiner erfolgreichen Feldzüge kurz vorher vollendet hatte. Vielleicht hat selbst Rom in der Folge kein Prachtschauspiel mehr gesehen wie gerade dieses war. Aber ein unabweisbares Gefühl sagt uns doch, daß für uns der Anblick jenes Panathenäenzuges in der perikleischen Zeit wünschenswerter erscheinen würde.

In neuerer Zeit, zu Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts, lebte ein deutscher Kaiser, welcher einem Prachtzug, ähnlich wie der ptolemäische, wenigstens nachsann. Von irgend einer Verwirklichung konnte bei den leeren Kassen keine Rede sein; aber Maximilian I. gönnte sich wenigstens das volle Gedankenbild; er diktierte 1512 seinem Schreiber Treitzsaurwein die sämtlichen Bestandteile des Zuges, und Hans Burgkmayr von Augsburg, dessen Phantasie sich leicht und gerne der des Kaisers anschloß, schuf die Zeichnungen, welche vorzüglich gut in Holz geschnitten wurden. So entstand der Triumphzug in 146 Platten, ersonnen von dem alternden Kaiser mit der Lust eines Kindes an allem, was prächtig und vergnüglich ist, zugleich mit dem Pathos eines Jägers, Ritters und Soldaten, und alles getragen von dem Hochgefühl habsburgisch-spanischer Weltherrschaft. Den Zug des Philadelphus hatte nur geschaut, wer an einem bestimmten Tage des III. Jahrhunderts in Alexandrien war; der Triumphzug Maximilians im Holzschnitt wäre beim längern Leben des Kaisers im ganzen heiligen römischen Reich auf den Märkten verkauft worden und man hätte überall erfahren, wie er triumphieren würde, wenn er die Mittel besäße; vom ptolemäischen Zug haben wir Worte übrig, vom maximilianischen die ganze reiche Erscheinung. Freilich hat jener wirklich stattgefunden und dieser nicht; aber Maximilian, nachdem er sich mit diesen Phantasien gute Tage gemacht, konnte dann wieder unbefangen zu andern Phantasien übergehen. Und wie wenige Leute hatte er damit bemüht! und nur solche, die ihm dabei gewiß gerne dienten: den Schreiber, den Maler und die Holzschneider.

FORMAT UND BILD

2. FEBRUAR 1886.

Aufmerksam wird man heute auf das Format von Bildern und Kupferstichen beinahe nur, wenn es sich beim Schmuck einer Wand um Pendants handelt. Zu beiden Seiten einer Tür oder einer Uhr oder eines Spiegels oder eines größern Bildes und dergleichen wünscht man Bilder zu haben, welche vor allem in der Größe ungefähr gleich und im Format der Bildfläche einander wenigstens ähnlich seien; solche bringt man dann in identische Rahmen. Hochbild gesellt sich zu Hochbild, Breitbild zu Breitbild von möglichster Homogeneität. Kupferstecher und Verleger haben sich nicht selten auf diesen Wunsch eingerichtet und dabei den Originalen ungescheute Gewalt angetan.

Rafael Morghen gab zunächst dem Cenacolo einen beliebigen Gesamtumriß und stimmte hernach das Pendant dazu: Guidos Aurora, durch Zusatz von Wolken oben und unten. Und dies in einer faden Kunstzeit. Weitere Veränderungen werden sogar im Contour der Bilder selbst vorgenommen — wo doch auch der Contour heilig sein sollte —, ohne Zweifel, damit sie mit einem andern Stich Pendant machen: so gibt es eine Lithographie oder einen Stich des Sposalizio, welche das obere Halbrund durch einen geraden Abschluß ersetzen! Man kommt bei den berühmtesten Kupferstechern auf die größten Rücksichtslosigkeiten, ja auf eine wahre Gleichgültigkeit gegen Format und Gesamtumfang der Bilder. Besonders sind ihnen die ungewohnten Formate der Fresken verhaßt, und sie ziehen obere Bogenabschlüsse gern ins Viereck, auch bei Staffeleibildern.

Solchen Freiheiten wird hoffentlich die Verbreitung der Photographie ein ewiges Ende machen. Aber auch die gewöhnliche Photographie stiftet noch Unheil. Oft ist sie gegen die Ränder der Bilder hin nicht gut, etwa zu dunkel geraten, und man schneidet dies ab. Oft ist ihr eigener Rand verletzt, man schneidet ihn ab. Oft ist sie nach Stichen gemacht, deren Willkürlichkeiten sie ohne weiteres teilt. Sicher ist die Integrität des Bildes nur, wenn die Photographie den Ansatz des Rahmens, respektive der Einfassung mit enthält.

Wie groß ist die Formatfrage? Von wie hoch und weit kommt sie her?

Im großen, nämlich in der ganzen monumentalen Kunst, schreibt die Architektur sie vor durch die Wandflächen, Lunetten, Kuppeln, Gewölbe und Giebel. Eines der stärksten Gebote, das sie je gegen eine ihrer sogenannten Schwesterkünste hat ausgehen lassen, war, daß die Skulptur den griechischen Tempelgiebel mit Gruppen hat ausfüllen müssen, welche von sich aus nie auf dies Format geraten wäre. Dennoch aber hat sie darin das Herrlichste geleistet, was wir besitzen. Die Metopen des dorischen Frieses, annähernd das Quadrat, bildeten Format für Malerei, dann für darstellendes oder erzählendes Relief. Dann entwickelte der fortlaufende Fries, vielleicht einst mit beliebigen Erzählungen in Malerei oder Skulptur ausgefüllt, in der Folge die höchsten und bleibenden Idealgesetze des Reliefes vorwiegend in Kampfdarstellungen. Es würde später auch kein pergamenischer Altarfries entstanden sein, wenn nicht der Tempelfries zuvor die Gattung festgestellt hätte. Die große Nische des römischen Tempels ist zwar kein Format an sich, aber sie verlangt von dem Skulpturwerk, daß seine Dimension und Proportion mit ihr in Einklang stehe. Sie bildete mit demselben ohne Zweifel ein ideales Ganzes (1). In ähnlicher Weise traten die Tabernakel oder Aediculae (2) in bestimmte Beziehung zu den darin aufzustellenden Bildwerken (3).

Die Herrschaft über die Formate in der altchristlichen, byzantinischen, romanischen Baukunst ist eine absolute, mit kaum bemerkbarer Rücksicht auf die besondern Wünschbarkeiten der Skulptur und Malerei, und nicht nur die Baukunst herrscht, sondern das Sachliche über das Formale, das Was über das Wie. Es genügt, hiefür die gewaltsam gestreckten Statuen in der Einwärtsschrägung der romanischen Portale namhaft zu machen. Ferner wurden die Felder jeder Art von Wölbungen der Malerei oft sehr rücksichtslos als Format auferlegt. Das einzig günstige und für die Kunst folgenreiche Format ist hier die Lunette, erst ein volles oder gedrücktes Halbrund, später der Spitzbogen. In der Gotik ist das Wichtigste der Tabernakel als Gehäuse einer Statue, ein starkes Hochformat, das eine starke Betonung alles Vertikalen nach sich zieht. Die Skulpturen in den Giebeln müssen sich nach deren Steilform richten, wie etwa die schöne Marienkrönung im Freiburger Portalgiebel. Die Portale erzwingen eine starke Sachknechtschaft in den historiierten und Weltgerichtslunetten und in den Figurinen und Gruppen der Hohlkehlen; es sei an die edle und einfache Lunette von Marburg erinnert, da vor Reben- und Rosenranken Maria und zwei kniende Engel sich befinden, ein Werk von einem nur mäßigen Meister, aber von

großer Formatschönheit (4). Hart war auch das Gebot für die gemalten Glasfenster des echten Stiles: das Stabwerk; hier konnte das Erzählende, weil es schon nicht fehlen durfte, in Medaillons gegeben werden; die künstlerisch berechtigte Aufgabe erlaubte aber nur Einzelfiguren unter Baldachinen.

Ganz anders die Renaissance! Sie ist, abgesehen von ihren Formen, die Architektur der Verhältnisse, der schön wirkenden Einteilung von kubischen Maßen und von Flächen jeder Art, und hier finden sich nun von selbst Formate, in welchen sich Skulptur und Malerei wohl fühlen, schon weil auch Rücksicht auf sie genommen wird. Sie bot vor allem Breitwände und Hochwände für Fresken, einen Bogenabschluß in allen gewölbten Räumen; indem der Maßstab der Gestalten wächst und die Komposition sich vereinfacht, erhält die Anordnung im Raum auch die höchste Wirksamkeit und Schönheit. Dazu kommt eine Gewölbe- und Kuppelmalerei, welche zuerst in strenger Einteilung, in Michelangelos Gewölbefresken der sixtinischen Kapelle, in Rafaels Sälen, dann endlich in einheitlichem idealem Empyreum, in Correggios Domkuppel zu Parma das Allerhöchste geleistet hat (5).

Freilich tritt dann bald in der Gewölbemalerei Verwilderung ein, von Seite der Künstler durch rasches Extemporieren, von Seite der Besteller durch sachlich ungehörigen Inhalt; die Formate werden gebogen und gekrümmt; dann kommt die beliebige Verwendung der Cartouchen, welche, plastisch oder gemalt, eine Fülle besserer oder schlechterer Improvisationen enthalten. Vollends herrschen dann im Barockstil die völlige Willkür des Formates und die geschwungenen Ränder alles Einrahmenden vor.

Die neuere Kunst hat dann die Schönheit der strengern Einteilung und deren Stimmung zu einem weise abgestuften idealen Inhalt wieder gefunden; man denke an die Säle von Cornelius in der Glyptothek; dies günstige Urteil gilt von den Hauptbildern bis zu den Zwickelformaten.

Bis hieher sind nur die Baukunst und Skulptur in ihrem Wechselverhältnis behandelt worden, und schon dieses ist reichlich genügend, um zu beweisen, was die an einem Gebäude der Skulptur und Malerei gegebene Stelle und das untrennbar mitgegebene Format bedeuten kann. Die bildende Kunst aber hat offenbar Ursache, ein solches Gegebenes im ganzen dringend zu wünschen, sonst hätte sie sich gelegentlich nicht in ein so hartes Anerbieten, wie zum Beispiel das der griechischen Giebelgruppen, mit solcher Hingebung gefügt. Dies Gegebene ist vor allem eine Begrenz-

ung, ein Abschluß; es sichert die Kunst vor dem Zerfließen ins Endlose. Das Format ist die Abgrenzung des Schönen gegen den ganzen übrigen Raum.

Das Format im allgemeinen aber kann sein: einmal ein durch die Architektur gegebenes, dann ein frei gewähltes, so bei den meisten transportabeln Gemälden; eine Mitte halten schließlich etwa manche Altargemälde, bei welchen etwa die Breite gegeben, die Höhenrichtung eher frei war.

Das Format ist nicht das Kunstwerk, aber eine Lebensbedingung desselben, viel mehr bedingend als der Maßstab, welcher zum Beispiel in der Abbildung sehr starke Reduktion zuläßt, wobei dennoch das Kunstwerk noch zu einem hohen Grade der Wirkung kommt. Völliger Ruchlosigkeit bedurfte es da, um Bilder zu beschneiden, damit sie in Galerien symmetrisch mit andern figurierten; man erinnere sich an die Missetaten der Wiener Stallburg (6) und an den großen vatikanischen Tizian!

Der Meister empfindet seine Malerei einheitlich mit ihrer Begrenzung und in strengstem Bezug zu derselben; er allein hat die Ränder anzugeben. Man soll daher auch dem Rahmenmacher nicht die mindeste Vollmacht lassen, über das Bild hinein zu greifen (7).

Vorerst sei die Rede vom Format beim Porträt. Als einzelne Teilfigur kommen in Betracht das Brustbild, die Halbfigur mit Händen und das stehende oder sitzende Kniestück. Nach dem Inhalt hat man zu unterscheiden das einfache Porträt, die Idealfigur, die Genrefigur, auch zahlreiche heilige Gestalten.

Diese Porträts und Figuren bringen eine verschiedenartige Umgebung mit sich: eine Landschaft, eine bauliche Ansicht, das Innere eines Zimmers oder sonstigen Raumes; vorherrschend aber ist ein neutraler Ton, der als Luft oder als Wand verstanden sein kann.

Von hoher Wichtigkeit erscheint das Verhältnis von Format und Umfang; die Wirkung des herrlichsten Kopfes kann verdorben werden, wenn von diesem scheinbar gleichgültigen Raum oben eine Handbreit abgeschnitten wird, und ebenso, wenn man beide Seiten oder gar nur eine davon beschneidet. Im Belvedere in Wien sind mehrere der herrlichen Venezianerinnen des Palma vecchio und Tizian damit stark beeinträchtigt worden, abgesehen von ihren Uebermalungen; sie sind jetzt doppelte Ruinen.

Gerade die einzelne Teilfigur ist für die Formatfrage besonders lehrreich. Bei der Wenigkeit der Formen und der Lichtakzente ist deren

richtiges, vom Künstler bestimmtes Verhältnis zur Gesamtfläche um so wesentlicher. Selbst Maler, welche sonst es mit dem Format weniger genau nehmen, wie zum Beispiel Rembrandt, sind hier strenger; sein wunderbarstes Selbstporträt, das der National Galery, hat ein Verhältnis zum Umfang, welches wie auf der Goldwage abgewogen scheint.

Leider sind gerade Porträts nur zu oft oben, unten oder auch an den Seiten gekürzt worden, damit sie in einer Reihe mit andern Porträts symmetrisch seien, „hineinpassen".

Italiener des XV., Deutsche des beginnenden XVI. Jahrhunderts begrenzten ihre Halbfiguren, sowohl Porträts als Madonnen und Heilige, gerne vorn durch eine Steinbank. Spätere Besitzer haben etwa ein Stück davon weggesägt, spätere Stecher Teile davon weggelassen. Und doch war dieser steinfarbene untere Rand nicht umsonst im Bilde und half dessen wesentliches Format bestimmen und wirkte auch in der Farbe als steinfarbene Fläche. Und der Maler hatte doch gewußt, was er tat.

Völlig klar wird dann das Verhältnis der einzelnen Teilfigur zu ihrem Format in denjenigen Madonnen Rafaels, welche Teilfiguren sind; das mäßige Oblongum-Hochformat bildet mit der Darstellung ein absolut-harmonisches Ganzes, und wo irgend dieser Wohllaut nicht völlig vorhanden wäre, dürfte man schließen, daß das Format durch nachherige Verstümmelung oder durch Uebergreifen des Rahmens oder durch Willkür des Stechers Nachteil gelitten habe (8). Als solche Teilfiguren sind zu nennen die Madonna di casa Tempi, die Madonna des Lord Cowper, die Vierge d'Orléans, die Madonna del Granduca, die Madonna di Casa Colonna (9), die Madonna del velo (10), und schließlich schon die eine der beiden frühern Berliner Madonnen.

Von Rafaels Porträts ist hier nebst dem der Johanna von Aragonien nur das Kniestück Julius II. zu erwähnen, das ewige Vorbild aller Kniestücke im Verhältnis zum Format (11).

Gehen wir zum Verhältnis von Format und erzählender Malerei über, so ist hier anscheinend ein verschiedenes Verhalten der mehr idealen, auf Komposition und Zeichnung beruhenden und der mehr realistischen und koloristischen Kunst festzustellen. Für erstere sind Rahmen und Format eine Begrenzung, welche mit den Linien der Komposition ein strenges, feierliches Ganzes bildet; für letztere ist der Rahmen gleichsam eine Oeffnung der Wand, durch welche man einen wirklichen, oft glühend beleuchteten und höchst momentanen Vorgang erblicken soll (12). Hier hat das Format sich mehr nur im allgemeinen

(13) nach der Wünschbarkeit zu richten, welche der Vorgang mit sich bringt; es darf nicht widersinnig sein. Immerhin ist Rubens unter andern noch sehr empfindlich für das Format.

Oft ist jedoch eine vorgeschriebene Aufgabe in einen schweren Widerspruch getreten mit einem ebenfalls von außen vorgeschriebenen Format. Das sind vor allem Fälle, da die Besteller oder ein feststehender Usus die Schuld tragen. Zum Beispiel war eine Reihe von Ereignissen, welche zusammen einen Zyklus bilden und in einer Reihe von völlig gleichen Flächen, wie an den Wänden oder in den Lunetten eines Kloster-kreuzganges, dargestellt werden mußten, nur höchst ungleich für das sich identisch wiederholende Format geeignet (14).

In Venedig, wo man das Fresko vermied, trat eine Breitbild-malerei auf Tuchflächen an dessen Stelle, welche über der geschnitzten Vertäfelung der Wände hinläuft. Sie ist dem Thema bisweilen höchst ungünstig oder nötigt dasselbe doch zu einer Anordnung, neben welcher sich eine größere, ergreifendere denken ließe. Lange, friesartige Historien passen ohnehin eher in einen idealen, als in einen realistischen Stil und in koloristische Voraussetzungen. So lassen die Andachtsbilder der Dogen im Palazzo ducale mehrfach himmlische Erscheinungen bis nahe an die Erde rücken.

In solchen Fällen der Disharmonie, an welchen ja der Künstler nicht schuld war, wird man oft noch genug zu bewundern finden, wenn der Meister ein großer Meister ist, sowohl im einzelnen, als auch in der Geschicklichkeit, womit er die Disharmonie weniger fühlbar macht und ein malerisches Ganzes schafft. Tizians Fides mit dem Dogen Grimani hat auch diese Schwierigkeit genial überwunden.

Die genannten Fälle sind solche, da wenigstens zur Entwicklung einer Historie noch immer Raum genug übrig zu bleiben pflegt nach der Breite hin. Tiefer zu beklagen ist die Einzwängung eines figurenreichen, oft sehr wichtigen Vorganges in ein schmales Hochformat, wie es der nordische Altar des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts mit sich bringt; die Mitte des Altares nimmt vorherrschend ein Schrein mit geschnitzten Statuen oder Gruppen ein; er ist verschließbar mit Flügeln, welche innen und außen bemalt sind.

Gegeben war eigentlich für solche schmale Hochtafeln die Einzel-gestalt oder etwa Gruppen von zwei Gestalten. Aber sehr häufig wurden heilige Ereignisse verlangt. War das Format noch irgend erträglich, so erreichte ein Hans Baldung in solchen Schmaltafeln noch immer Dar-

stellungen wie die Heimsuchung und die Flucht nach Aegypten des Freiburger Hochaltars, und Holbein Lösungen wie die Geburt und die Anbetung der Könige in der Universitätskapelle daselbst.

Bei figurenreichen Darstellungen aber bot sich dann als nächste Auskunft die Zweiteilung der Tafel in ein oberes und ein unteres Ereignis, die einander in der malerischen Wirkung Eintrag tun.

Und nun hat es geschehen müssen, daß (für einen wahrscheinlichen Altar unserer Rathauskapelle) Holbein auf ganz besonders schmalen Tafeln acht Szenen der Passion, je zwei über einander, hat zu malen bekommen (15). Neben allen hohen und einzigen Eigenschaften des Werkes wird man bewundern dürfen, wie er die Schwierigkeiten des Formates umgeht und dem Blick einen weitern Raum vorzaubert, als der vorhandene ist; allein man würde ihn doch lieber sich ergehen sehen in Kompositionen desselben Inhaltes in freigewähltem Raume. Die Tuschpassion, für Glasmalerei in günstigerm Format komponiert, läßt ahnen, was er geleistet haben würde.

Während die deutsche Kunst in ihrer Hochblüte noch einer ältern Altaranordnung folgt, hat die italienische Kunst schon im XV. Jahrhundert, zur Zeit der Frührenaissance, das mehrtaflige Altarwerk überwunden, und die Zeit der Hochblüte findet bereits das einheitliche Altarblatt vor, dessen Breite etwa bedingt wird durch die des betreffenden Altars, während die Höhe frei variiert und der obere Abschluß bald horizontal, bald rund ist. Die höchsten Meisterwerke der italienischen Kunst zeigen uns nun den vollen magischen Einklang von Inhalt und Format, mag es sich um symmetrische Gnadenbilder oder um bewegte Erzählung handeln, um eine Madonna di Foligno oder eine Transfiguration. Diese Werke halten die entscheidende Probe aus, daß sie beim geringsten Zusetzen oder Wegnehmen verlieren, daß man sich das Format nicht anders denken kann, als es ist.

Hierher gehört auch das streng oder annähernd gleichseitig quadratische Bild. Aus dem Altertum wären die Malereien, welche in die pompejanischen Wandflächen eingelassen sind, zu erwähnen; sie sind vielleicht ein Echo der griechischen Bildtafeln (πίνακες), welche etwa ebenfalls vorherrschend quadratisch waren. In der Renaissance war das annähernde Quadrat eine zeitlang in Florenz für Altarwerke beliebt; man denke an die Tafeln des Sandro Botticelli, an die Altäre in S. Spirito und andere. Dann zeigt sich Fra Bartolomeo auf der vollen Höhe der Kunst in der Madonna des Domes von Lucca und in den Bildern in

Florenz, zum Beispiel im Altar Pitti; auch sind mehrere solcher Formate bei A. del Sarto zu treffen. Bei Rafael denke man an die Grablegung Borghese. Es sind gerade Bilder von höchstem Range. Die deutsche Kunst ist hier vertreten durch Dürers Allerheiligenbild (16), und die profane Malerei verdankt im quadratischen Format Tizian mehrere mythologische Szenen, das eine Bacchanal von Madrid, das Bild der Fruchtbarkeit, Diana und Callisto, Diana und Aktäon (17).

Dann wird im XVII. Jahrhundert die Bedeutung des Quadrats groß und auffallend. In Italien wird es von den Bolognesen (18) bis zu den Neapolitanern für heilige wie für profane Historienbilder und sogar für Landschaften verwendet; dann erscheint es bei Rubens (19), in Berghems Schlachtbild in der Galerie von Haag und bei mehreren Spaniern (20). Sobald eine heilige Darstellung keine Glorie enthält, meldet sich das Quadrat wie von selbst. Nur Landschaften, sagt man, dürfen nie Quadrate, sondern nur entweder Breitbilder oder Hochbilder sein. Aber die Italiener malten doch quadratische.

Sonst wurden im XVII. Jahrhundert Hochoval und Queroval beliebt, gegenwärtig als süßliche Formate wenig geachtet. Aber es gibt Madonnen in beiden Formaten von Guido Reni und Landschaften von Claude Lorrain; auch ist das Hochoval für Porträts beliebt gewesen, unter andern bei Rembrandt. Diese Meister fanden bisweilen und je nach Umständen einen Vorteil im Wegbleiben der leeren Ecken; das bedeutete eine weitere Konzentration der Mittel auf die Hauptsache.

In neuerer Zeit ist, abgesehen von der offiziellen und monumentalen Malerei, das Format völlig frei dem Gefühl des Künstlers überlassen. Er muß wissen, welche Begrenzung seinem jedesmaligen Gegenstande angemessen ist, welches die demselben natürliche Lebensausdehnung im Raum ist.

Die ganze Malerei aber wird Nutzen davon haben, wenn sie sich periodisch davon Rechenschaft gibt, wie Meister höchsten Ranges das Format behandelt haben und immer von neuem wird man sich wieder auf Rafael zurückgewiesen finden.

Er zeigt zunächst, wie sich die große ideale Anordnung in gegebenen keineswegs günstigen Formaten zu bewegen hat. Die Säle des Vatikans, welche er auszumalen hatte, waren, der Konstantinssaal ausgenommen, unbedeutende Räume mit nachlässigen Kreuzgewölben; die Wandflächen boten ihm ungenau gemessene Halbrunde dar, mit unterm rechtwinkligem Ausgang, überdies unten durch einschneidende Türen

und Fenster unregelmäßig unterbrochen; seine Malereien aber würden als denkbar vollkommenste Kompositionen in solchem Raum schon die höchste Bewunderung erregen auch ohne jeden Blick auf das Einzelne, und aus jenen Unregelmäßigkeiten entwickelte er neue Elemente der Schönheit.

Das Format der Sibyllen an einer Oberwand von Santa Maria della pace ist ein längliches Viereck, in welches von unten ein Rund einschneidet. Mancher geschickte Maler würde in eine solche Fläche irgend etwas Annehmbares hineingemalt haben, aber nur Rafael bringt durch die reine Vollkommenheit seines Werkes den Eindruck hervor, als hätte er gerade dies desperate Format dringend verlangt und gar nicht anders haben wollen.

Für das gegebene Oblongum seiner Teppiche fand er wie von selbst den möglichst angemessenen Maßstab seiner Gestalten, den richtigen Augpunkt, und eine gleichmäßig durch alle hindurchgehende Erzählungsweise, sodaß der Inhalt — die Apostelgeschichte — sich in einem und demselben Wohllaut durch den ganzen Zyklus verbreitet.

Wie er aber in den Tafelbildern mit frei gewähltem Format vollkommen ist in Betreff der Raumausfüllung, wurde bereits bei Anlaß einiger Madonnen und Porträts angedeutet. Da wir nun hier nicht seine ganze Welt von Schöpfungen nach dieser Seite hin durchgehen können, so mag es genügen, auf seine Rundbilder hinzuweisen.

Das Rundformat hat seine eigene merkwürdige Geschichte innerhalb der Kunstgeschichte. Aus dem fernsten hellenischen Altertum schimmern uns die Schilde des Achill und des Herakles entgegen, wie Homer und Hesiod sie beschrieben haben, mit einer Welt von Bildwerken in konzentrischen Streifen. Dann lehren uns zuerst eine Anzahl vorzüglicher griechischer Stadtmünzen, wie ein Kopf, eine Gestalt, eine Szene des Mythus schön im Rund anzubringen sei, während die Gemme verschiedene, bisweilen ganz zufällige Formate zeigt, weil man die Fläche des kostbaren Steins auf das äußerste ausnützen wollte. Unter den gemalten griechischen Vasen (21) sind hier die Flachschalen wichtig, weil ihr inneres Rundbild schon hie und da die möglichst schöne Anordnung von Gestalten und ganzen Szenen in dieser Einrahmung erreicht hat, und dasselbe gilt auch von den vorzüglichsten Spiegeln mit eingravierten Zeichnungen. In der römischen Kunst folgt das Scutum, das Rundrelief in Stein oder Metall, bis zu den Schalen des Silberschatzes von Hildesheim, auf deren mittlerem Rund in Hochrelief, ja fast in Freiskulptur,

ganze Gestalten oder Brustbilder hervortreten; besonders dient bei den Römern das gemeißelte Rund für ein weit herausragendes Brustbild, ja für ein bloßes Haupt mit Halsansatz. Die römischen Münzen aber, auch die trefflichsten, stehen jenen griechischen nach, und wenn sich, was die Malerei betrifft, in Pompeji eine Reihe von wundervollen Rundbildchen gefunden hat, wie jene mutwilligen schwebenden Genien mit Attributen der Götter, so wagen wir diese, wie alles Beste von Pompeji, noch der spätgriechischen Kunst auf die Rechnung zu schreiben. Im Mittelalter herrscht, wie oben gesagt, das Sachliche lange Zeit über alle andern Rücksichten, also auch über diejenigen, welche die Komposition im Rund verlangen könnte, und in der gotischen Zeit hat man in die Rundeinteilungen des Maßwerks und in die Medaillons auf Teppichgrund, womit die großen ansteigenden Glasflächen so vieler Kirchenfenster angefüllt sind, oft den ungehörigsten erzählenden Inhalt verteilt. Und doch gibt es auch da manches, was innerhalb dieser Vorbedingungen vorzüglich heißen kann, und einzelnes in den Fenstern von Königsfelden gehört hieher.

Entscheidende Schritte tat erst wieder die Renaissance, zum Teil in Nachfolge des Altertums. Ihr verdankt man die große, meist in Erz gegossene Schaumünze, mit Köpfen in Profil oder Dreiviertelsansicht und trefflich ins Rund komponierten Reversen; sie hat auch in marmornem Rund das Brustbild wieder zu einem neuen Leben gerufen, bald in Profil, bald von vorn und dann als kräftige Freiskulptur aus einer Höhlung vortretend. Gleichzeitig aber erhob sich auch die Malerei, hauptsächlich die neugeborene florentinische des XV. Jahrhunderts. Nicht für Kirchenbilder, sondern für das Haus und für die Privatandacht entstanden Tondi, oft von bedeutender Größe, und mehrere der wichtigsten Kompositionen von Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Lorenzo di Credi sind Rundbilder. Nur allmählich entdeckte die Malerei die innern Gesetze dieser Gattung; sie stellte anfangs ihre Gestalten und Ereignisse mit demselben Realismus in Tracht und Zügen, in derselben wirklichkeitsgemäßen Räumlichkeit, sei es Gebäude oder Landschaft, dar, wie in Bildern anderer Formate. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurde ihr deutlich, daß das Rund ein wesentlich ideales Format ist, welches nur ruhige Gegenstände von idealer Schönheit erträgt und auf jeden genauern Hintergrund am besten verzichtet. Inzwischen wuchs Rafael empor, und so wie er in mehr als einer Beziehung die reinsten Resultate der florentinischen, nicht bloß der peruginischen Schule zog, so

auch in der Behandlung des Tondo (22). Von allen stehenden Halbfiguren im Rund ist die kleine Madonna Connestabile (23) das vollendetste Juwel; es ist jene Mutter, welcher das Kind im Gebetbuch blättern hilft, in der Ferne die sanfteste Frühlingslandschaft. In der Madonna Terranuova (24) ist das Problem schon viel schwieriger gestellt: Die Jungfrau, fast bis zu den Füßen sichtbar, sitzt im Freien auf einer Steinbank mit dem Kinde; rechts und links lehnen die beiden Johannes als Kinder; die Anordnung ist ein noch nicht ganz gelungener Versuch; allein dies vergißt man über der hohen Schönheit des einzelnen (25). In diese frühere Zeit fallen auch die drei kleinen einfarbigen Rundbildchen Glaube, Liebe, Hoffnung in der vatikanischen Galerie und diese sind so vollkommen schön im Raum, daß man nichts anders wünschen kann, als es ist. Großartig und aus der reifsten Zeit ist dann die Madonna di casa d'Alba in Petersburg, das einzige Tondo, wo Rafael es gewagt hat, die Mutter in ganzer Gestalt auf der Erde sitzend darzustellen.

Nun bleiben uns noch zwei Bilder übrig, in welchen Rafael den Rundraum fast völlig mit den Gestalten ausgefüllt und diese mit einer sonst unerhörten Lichtwirkung dem Beschauer so zu sagen ganz nahe gebracht hat: Die Vierge aux candélabres und die Madonna della sedia. Die erstere ist mir in dem bezaubernd schönen Exemplar Robinson bekannt, wobei ich unentschieden lassen muß, ob dieses oder das Exemplar des Lord Munro eigenhändig sei oder keines von beiden; die Erfindung Rafaels wird niemand leugnen. Neben der Halbfigur der Mutter mit dem prachtvoll entwickelten Kinde in hellem Tageslicht sieht man noch aus dem Halbdunkel hervortauchend zwei Engel mit brennenden Leuchtern, sodaß vom neutralen Grunde möglichst wenig übrig bleibt. Von der Madonna della sedia hier zu reden, ist vollends überflüssig; sie enthält sozusagen die ganze Philosophie des Rundbildes als solchen so deutlich in sich, daß jeder unbefangene Blick sich hier davon Rechenschaft geben kann, was das schwierigste und schönste aller Formate und was ein Format überhaupt für die Darstellung bedeutet. Von der Mitte, dem Ellbogen des Kindes aus, mag das Auge das Licht verfolgen, wie es durch das Bild wandelt, die holde Verteilung des Nackten zur Gewandung, der ungezwungene Fluß der Linien, die richtige Wirkung der einzigen Senkrechten, nämlich der geschnitzten Stuhllehne. Freilich wird die Hinweisung auf diese Dinge etwa lästig und pedantisch befunden werden neben der wunderbaren Seele des Bildes; allein diese Seele bildet mit jenen scheinbar nur äußerlichen Vorzügen ein untrennbares Ganzes.

Auch dem Rund in Fresko, welches an Gewölben und Kuppelzwickeln häufig angewandt wurde, hat Rafael einmal die allerhöchste Weihe abgewonnen: in der auf Wolken sitzenden Poesie mit den beiden Genien mit Schrifttafeln, am Gewölbe desjenigen Saales im Vatikan, an dessen Wänden Disputa del sagramento, Schule von Athen und Parnaß gemalt sind. Die Worte, welche auf den Schrifttafeln der Genien zu lesen sind und die Inspiration der Dichtung von oben andeuten: Numine afflatur — mögen hier für uns auch dem wunderbaren Maler gelten, welcher dieses Tondo zu schaffen im Stande war.

ANTON VAN DYCK

26. OKTOBER 1886.

Anton van Dyck wurde am 22. März 1599 zu Antwerpen geboren. Er war Jahrgänger des Velasquez, Schüler und Zeitgenosse des Rubens und überlebte seinen Meister nur um anderthalb Jahre.

Er ist einer der berühmtesten, jedenfalls bekanntesten Künstler; fast alle seine Werke sind jedem verständlich und genießbar und hinterlassen meist einen großen Eindruck, neben allen andern Ursachen, besonders weil er immer anzieht; er hat „la grâce". Dabei ist er fleißig bis an den Tod, erlahmt nie und ist stets inspiriert. Er ist reichlich in den Galerien vorhanden, sodaß er vielen Beschauern zum alten Bekannten wird, dem man mit Freuden wiederbegegnet.

Die Frage erhebt sich, ob er ein Meister ersten Ranges gewesen sei? Sie ist mit Ja zu beantworten, sobald man vor den so vielen eigenhändigen und wohlerhaltenen Bildern steht, welche meist so wirken, daß man nicht nur ergriffen ist, sondern auch gar nichts dazu oder davon tun, nichts ändern möchte. Allein auch bei der höchsten denkbaren Begabung und Willenskraft hängt es nicht immer von dem einzelnen ab, welche Herrscherstellung er in der Kunst einnehmen wird. Es kann ein anderer vor ihm dagewesen sein, der auf lange Zeit und für einen halben Weltteil die Richtung angegeben hat.

Eine solche Persönlichkeit war Rubens, der 22 Jahre älter als van Dyck war. Er hatte die fleißigen und saubern, aber in den Manieren der römischen Schule befangenen Antwerpener Vorgänger gestürzt; er besaß zum Studium ein Kunstland wie das damalige Belgien. Ausgerüstet mit der mächtigsten künstlerischen Individualität wie Lionardo oder Michelangelo, war er dem Lionardo weit überlegen durch den enormen Willen und Drang des Darstellens, schöpferisch völlig im Sinne der Natur, geläutert durch die größten italienischen Vorbilder, die ihm gemäß waren, nämlich durch Tizian und Paolo Veronese, mit einem riesigen Rayon von Aufgaben, vom Weltgericht bis zur Landschaftskizze, alles von einem und demselben Geiste aus neu geschaut und neu gegeben (1), begeistert für das Geschehen innerhalb der idealen und historischen Welt, der größte Erzähler der ganzen Geschichte der Malerei, war er in Summa fähig, alles irgend Wünschbare vorweg zu gewähren, den Stoff

einer ganzen Schule vorweg aufzuarbeiten. Zugleich aber war er auch fähig, diese Schule selber zu erziehen und als Gehülfen kolossaler Unternehmungen an sich zu ketten.

Neben einem solchen mußte jeder, der ihm nahe kam, irgend in den Schatten geraten, so groß auch sein Kunstvermögen, so ausgiebig seine Schöpfungskraft sein mochte. Es war aber kein Unglück, Schüler und Vasall des Rubens zu sein; man wurde dabei Mitgebieter in einem großen blühenden Reiche. Wer gelernt hatte, was bei Rubens zu lernen war, konnte sich wohlig der eigenen Kraft überlassen.

Fromentins Frage, was aus van Dyck und den übrigen geworden wäre, wenn man sich Rubens wegdenkt, ist wohl dahin zu beantworten, daß van Dyck den mächtigen Ruck, durch welchen Rubens die ganze Kunst des Nordens neu orientierte, mit all seinen eigenen Kräften doch nicht vollbracht hätte. Vielleicht wäre er in Italien geblieben und ein sehr großer Italiener geworden, während dann die Manieristen in Antwerpen weiterregierten. Es hat, wahrscheinlich zum Glück, anders kommen müssen.

Wohlhabend von Hause aus, sehr frühe reif, kam van Dyck nach einer vielleicht nur kurzen Lehre bei Hendrik van Balen—mehr als etwas Latein wird er nicht von den Schulbänken her gehabt haben — schon als Jüngling in die Werkstatt des Rubens; seine Fortschritte waren der Art, daß er noch nicht ganz neunzehnjährig Meister in der Malergilde wurde. Zwei Jahre später, bei der großen Bestellung für die Jesuitenkirche von Antwerpen, wird dem Rubens bereits die Bedingung gestellt, diesen Gehülfen mitarbeiten zu lassen, und eines der zahlreichen Altarbilder wurde dem van Dyck insbesondere aufgetragen.

Welches damals in eigenen Arbeiten sein Stil war, wissen wir sehr genau aus der Verspottung Christi und den dazu gehörenden Bildern des Pfingstfestes (2) und der beiden Johannes im Museum von Berlin (3). Es ist Rubens, und in seiner derbsten und herbsten Art (4), auch in dem körperlichen Typus, welcher eine so große Wandlung ins Edle und Vornehme erfuhr. Mit solchen eigenen Arbeiten und mit einer mehrmonatlichen Abwesenheit in England und Holland wechselte dann beständig die Hilfsarbeit an großen Werken des Rubens, wie man denn in der Galerie der Marie de Médicis bedeutende Partien der Hand dieses Schülers zuschreibt. Daß Rubens in eifersüchtige Sorge geraten über das Emporkommen van Dycks als Historienmaler (5) und daß er ihn deshalb auf das Porträt als die ihm besonders zusagende Gattung hingewiesen, gehört

zu dem Gerede, womit die niederländische Kunstgeschichte stellenweise heimgesucht ist (6).

Die Jahre 1623—1626 brachte van Dyck in Italien zu. Wir vernehmen nicht, daß er irgend einen der damaligen berühmten Meister aufgesucht habe, auch nicht Domenichino (7), Albani oder Guido Reni oder vollends die Nachahmer der Caravaggio; seinen niederländischen Landsleuten in Rom und ihrer rauschenden Geselligkeit ging er aus dem Wege; mit der Haupttätigkeit der Bolognesen, der monumentalen Freskomalerei, hatte er so wenig als Rubens eine Berührung; was er von Künstlern aufsuchte, waren einige große Tote, vor allem Tizian und Paolo Veronese, gerade wie es einst sein Lehrer in Italien gehalten hatte; bei Lehrer und Schüler ist es hingegen bezeichnend, daß beide Correggio eher umgangen haben. Von Tizian waren es außer den Porträts besonders einige kirchliche und mythologische Bilder der frühern und mittlern Zeit, welche auf van Dyck den größten Eindruck gemacht haben müssen, indem das Wiederleuchten davon namentlich in seinen eigenen mythologischen Malereien sich eigentümlich mit den Farben- und Lichtwerten der Rubensschen Palette verbindet.

Van Dyck hatte aber Italien betreten nicht nur als fertiger Künstler, der wenigstens als Kolorist von keinem damaligen Italiener zu lernen hatte, sondern als diejenige glänzende vornehme Persönlichkeit, als welche er in der Erinnerung der Menschen lebt (8).

Van Dyck kam nach Italien wohl um zu lernen, aber wie ein fertiger großer Meister lernt und wesentlich, um eine Laufbahn zu machen. Rubens war einst viel unfertiger hingegangen.

Aus dieser Zeit stammen bedeutende religiöse und Altarbilder, wie die Grablegung im Palazzo Borghese und die Bilder, die er für die Riviera und für Sizilien gemalt hat (9). Aber vor allem wurde er für drei Jahre der große Porträtmaler.

Die italienischen Maler hielten das Porträt für eine geringe Gattung, woraus sich die geringe Ausbreitung der damaligen Porträtmalerei in Italien, ausgenommen in Venedig, erklärt. Der florentinische Hof hielt sich bereits seinen Sustermans.

In diese Lücke trat nun van Dyck ein, und Genua holte, als es van Dyck hatte, plötzlich nach, was es neben Venedig versäumt hatte. Van Dyck hatte in Rom das Glück, sofort denselben Kardinal Guido Bentivoglio zu malen, welcher bald darauf, etwa 1627, der erste Beschützer

des Claude Lorrain war. Dessen Bildnis ist das vornehmste Kardinals-Porträt der Welt (10).

Namentlich aber nahm ihn Genua in Anspruch, wohin er von Rom, Sizilien und Venedig mehrere Male zurückkehrte und mit den vornehmsten Geschlechtern in Berührung trat. So kommt es, daß eine Reihe der herrlichsten Porträts zu Genua in den verschiedenen Sammlungen sich findet (11).

Allein wenn irgendwann, so entschied sich in Italien das Uebergewicht des Porträtmalers über den Historienmaler. Die vornehme italienische Gesellschaft hat auf van Dyck stark gewirkt, und wenn er ihren Typus nur an Bentivoglio erkannte hätte. Van Dyck war von Jugend auf in Sitte und Geschmack vornehm gewesen, und Rubens muß ohnehin auf seine ganze Umgebung gewirkt haben wie ein Fürst. Van Dyck aber mußte jetzt vollends in Italien inne geworden sein, welche gewaltige Klientel auf Lebenszeit seiner wartete, die er und nur er würde zufrieden stellen können.

Nach Antwerpen zurückgekehrt, verweilte er neben Rubens die glorreichen sechs Jahre 1626—1632 in seiner Vaterstadt und diese Zeit unterbrach er mit häufigem Zwischenaufenthalt in Brüssel am Hofe der Infantin, wo so viele vornehme Fremde ankehrten. Die Reihe von Kirchen- und Andachtsbildern, welche damals, oder zum Teil auch schon früher, entstanden, würden schon für sich das Dasein eines großen und ruhmvollen Meisters würdig ausfüllen.

Es ist wahr, die Auffassung und das Wesentliche der Darstellungen wären ohne Rubens nicht denkbar, und auch einzelne Motive, ja Hauptmotive sind aus den Passionsbildern des Meisters geradezu herübergenommen, worüber man damals sehr viel liberaler dachte als jetzt; überhaupt konnten in jenen großen Zeiten Bilder entstehen, die bei ganz geringer sachlicher Eigentümlichkeit doch den allergrößten Lebenswert und Kunstwert haben. Neben Rubens wird van Dyck zurückstehen, so oft es sich um einen sehr mächtig bewegten Moment handelt (12). Aber er kann schon sehr wohl den Rubens ergänzen in Darstellungen der Kreuzigung, wo die heiligen Frauen, Johannes, die Engel, uns zum erstenmale offenbaren, daß sich die Macht der Empfindung, welche Rubens in so hohem Grade besitzt, verbinden ließ mit einer höhern Idealität des Schmerzes; so im mächtigen Golgatha in S. Michel in Gent (1628) und im noch herrlicheren in S. Rombaud zu Mecheln (1627), eine schöne, klar abgewogene Komposition voll tiefsten Ausdruckes und einer unvergleich-

lichen harmonisch-düstern Haltung. Es ist verwandt mit der dramatischen und im Licht so außerordentlichen, berühmten Kreuzigung des Rubens im Museum von Antwerpen, und doch wieder ganz anders; und dabei wiederum verschieden von einem dritten großen Altarwerk, das ich nur aus dem Stiche kenne. Alle diese Bilder stellen Christus schon tot, mit gesenktem Haupte dar.

Anders die Einzeldarstellungen des Cruzifixus, welche den noch Duldenden aufwärts schauend geben, einsam auf dem Grunde eines düstern Wolkenhimmels. Eine ganze Anzahl solcher Bilder, über Europa zerstreut, werden dem van Dyck beigelegt; um aber über Eigenhändigkeit sicher zu urteilen, müßte man sie messen an den beiden Wunderwerken des Palazzo Reale in Genua und des Museums von Antwerpen (13); auch dann werden vorzügliche Kopien von Gehilfen uns täuschen können, nur daß diese vielleicht doch nicht die ganz wunderbare Seele der Augen so werden gegeben haben, wie sie der Meister gab.

In diese Reihe gehört auch noch ein großes Altarbild des Museums von Antwerpen (1630); van Dyck hat es laut eines Versprechens an seinen sterbenden Vater für die dortigen Dominikanerinnen gemalt, als Geschenk für Dienste, welche das Kloster demselben in seiner Krankheit geleistet hatte. Schon das Mittelalter hatte den Gekreuzigten bisweilen mit einer Anzahl von Heiligen umgeben, etwa den Schutzpatronen der betreffenden Kirche oder Stadt; auch ein einzelner Orden nahm etwa den Gekreuzigten völlig für sich in Anspruch; im Refektorium von S. Croce in Florenz umarmt der h. Franz den Kreuzesstamm, und daneben stehen links Maria und die Ihrigen, rechts aber lauter Heilige des Barfüßerordens.

Bei van Dyck heben sich von nächtlichem Gewölke in einfacher Großartigkeit ab: der vollendet herrliche Crucifixus, der in Ekstase emporblickende S. Dominicus, die das Kreuz und die Füße Christi umfassende h. Katherina von Siena, eine der ergreifendsten Nonnengestalten der ganzen Kunst, endlich unter dem Kreuz sitzend ein emordeutender Kinderengel. Beinah einfarbig, ist das Bild dennoch ein Wunderwerk der koloristischen Stimmung und in so wenigem von höchster Macht des Eindruckes.

Eine Kreuzabnahme und eine Grabtragung hat van Dyck nicht gemalt; es folgt sogleich die Beklagung des stets liegend oder lehnend gebildeten Leichnams. Mir sind aus einer ganzen Anzahl sieben Bilder dieser Art in der Erinnerung; als frühe und noch nicht völlig reife Schöpf-

ungen mögen das bei allem Farbenglanz recht unharmonisch komponierte Bild der Galerie Borghese und das eine Bild in München nur erwähnt werden. Von den übrigen sind drei Breitbilder, wo der Leichnam ausgestreckt liegt: Das einfach schöne in S. Antoine de Padoue zu Antwerpen; dann das kleinere, hochberühmte Bild der Münchner Pinakothek, leuchtend in völlig tizianischer Harmonie (14), aber nicht ganz glücklich in der Anordnung der Füße des Leichnams und in der weltlichen Hübschheit des einen klagenden Engels; weit das herrlichste ist das dritte dieser Bilder im Museum von Antwerpen, als Farbenbild eben so wonnevoll schön und dabei von einer Vollkommenheit der Anordnung, von einer Reinheit der Formen und einer Glut der Empfindung, wie sie selten in der Kunst so vereinigt beisammen sind: Maria, auf der Erde sitzend, mit der in ihren Schoß gelegten Leiche, breitet die Hände aus gegen die beiden jammernd nahenden Engel, welchen Johannes, einer der sublimsten Köpfe van Dycks, die Wunde der linken Hand Christi weist. Endlich ist zu erwähnen in derselben Galerie das majestätische Hochbild, wo Magdalena die Hand der Leiche küßt, und, von nicht viel geringerm Werte, das Hochbild des Museums von Berlin, wo Johannes die Leiche stützt.

In all diesen Bildern erreicht das religiöse Pathos und der edle Ausdruck des Schmerzes eine erstaunliche Höhe. Es gibt Vortreffliches dieser Art aus der Schule der Caracci und Mächtiges aus der spanischen Schule; aber dort wird man am Kolorit, hier an der Reinheit und Vollendung der Formen einiges vermissen, während sich bei van Dyck alles zusammenfindet. Er ist und bleibt einer der Höhepunkte religiöser Malerei.

Von diesen hochpathetischen Aufgaben dürften wir, wenn es die kurze Stunde gestattete, noch lange nicht zum Porträtmaler übergehen. Eine ganze Anzahl von Kirchen- und Andachtsbildern bliebe noch übrig, und davon würde schon die Bekränzung der S. Rosalia (15) genügen, um den Ruhm eines Malers zu begründen. Van Dyck schuf 1628 dieselbe für den Altar einer geistlichen Bruderschaft, deren Schutzheilige, diesmal Maria mit dem Kinde, S. Rosalia, S. Petrus und S. Paulus, auf einem Bilde vereinigt werden mußten; ähnliche Aufgaben waren seit Jahrhunderten der Anlaß geworden zu den herrlichsten Altarblättern. In van Dyck erwachten wieder einige der schönsten Klänge von Altvenedig, von Tizians großem Votivbild der Familie Pesaro und Paolos Vermählung der S. Katharina. Vor einen Säulenbau treten schräg in

das Bild hinein die thronende Madonna zwischen den beiden Aposteln; vor ihr kniet in prachtvollem goldgewirktem Gewande die h. Rosalia, welcher das Christuskind einen Rosenkranz aufsetzen wird; ein Engel bringt noch einen Korb mit Rosen, und zwei Kinderengel werfen Rosen aus den Wolken herab. Angesichts dieser Madonna und dieser Heiligen wird man inne, welche grandiose Lieblichkeit dem Meister zu Gebote stand, sobald er sich über die irdische Schönheit erhob, welche nur ihr Bildnis von ihm verlangte.

Einiges bei van Dyck ist unmittelbar venezianisch, ja direkte Nachbildung nach Tizian, und zwar nach dessen Halbfigurenbildern, welche die Madonna mit den drei oder vier großen Sündern darstellen, mit David, Magdalena, dem reuigen Petrus und einer Gestalt, welche als Adam oder als der gute Schächer oder als der verlorene Sohn gedeutet wird. Von van Dyck finden sich im Louvre und in Berlin herrliche Neubildungen dieses Themas, und das letztere Bild für ein bloßes Atelierwerk zu halten, wird mir sehr schwer. Einmal hatte van Dyck auch statt der Maria den verklärten Christus im Leichentuch und mit dem Kreuz den großen Sündern gegenübergestellt (16).

In der Legende erscheint die heilige Jungfrau häufig einem bevorzugten Heiligen, und Altarbilder dieses Inhaltes kommen überall vor. Van Dyck hat das Thema mindestens zweimal behandelt. Zu den größten Schätzen der Brera gehört der inbrünstig knieende S. Antonius von Padua, zu welchem Maria das Kind herabreicht, damit es ihm die Wangen streichle; noch erstaunlicher aber wirkt (17) der h. Hermann Joseph, welchem Maria, von zwei Engeln begleitet, einen (18) Ring in die von dem einen Engel geführte Hand legt (1630). Das Zusammentreffen der drei Hände, der verzückte Blick des Heiligen, sein nobles Knien, die koloristische Verrechnung seines leicht wallenden weißen Prämonstratensergewandes mit allem übrigen machen aus diesem Bilde ein Juwel der Kunst.

Von den besonders oft dargestellten Legenden ist die Marter des h. Sebastian unter anderm durch zwei Bilder in München vertreten, und ein Bild im Louvre stellt den Heiligen dar, welchem klagende Engel die Pfeile ausziehen.

Es bleiben noch die Madonnenbilder van Dycks zu schildern. Schon in den bisher erwähnten Darstellungen der Maria auf den Kirchenbildern lebt ein anderer Typus als bei Rubens. Dieser hatte seine Madonna geschaffen unabhängig von allen Italienern, von der Antike, von

allen frühern und damaligen Niederländern; es ist auch nicht etwa der Typus der schönen Brabanterin, wie er in den Frauen seines Hauses lebte, sondern das, was ihm individuell liebenswürdig und mütterlich erschien. Van Dyck dagegen, wenn uns die Ahnung nicht trügt, ist in Italien einem Wesen begegnet, welches hohe südliche Anmut und weihevolle Strenge vereinigt haben mag. Es ist eine eher schmale Gesichtsbildung und eine eher schlanke Gestalt, in der Art des Stehens, Schreitens, Sitzens von ungesuchter Würde. Schon in den bisher genannten Bildern tritt uns der Abglanz dieser Erscheinung entgegen, ganz besonders aber in einigen Madonnen und heiligen Familien. Und zwar hie und da bis in eine kalte Eleganz verirrt, wie zum Beispiel in der Madonna von Dresden, auch wohl mit einer gesuchten Wendung aus dem Bilde hinaus, wie in der heiligen Familie des Belvedere; in voller Schönheit aber begegnet uns dieser Typus, wenn wir die Ruhe auf der Flucht, in München, betrachten oder das liebenswürdige große Votivbild im Louvre, wo ein bürgerliches bejahrtes Ehepaar vor der heiligen Jungfrau kniet; zum schwarzen Habit dieser braven Leute hat van Dyck das übrige so gestimmt, daß er das rote Gewand der Madonna fast völlig verschwinden läßt unter einem hellgraubraunen Schleier und einem mächtigen dunkelgrauen Mantel. Etwas wesentlich anderes offenbart uns der berühmte aufwärtsschauende Madonnenkopf des Palazzo Pitti, und hier läßt sich vielleicht eine sonst ganz vereinzelte Einwirkung des Guido Reni annehmen. Und endlich die wunderbare h. Familie von München! Hier hat die Madonna den edelsten matronalen Ausdruck, welchen van Dyck je erreicht hat; das Kind aber, zu welchem der kleine Johannes ein Schriftband emporreicht, ist unter all den zahlreichen Kinderbildungen des Meisters von ganz besonders majestätischer Schönheit, und nur der kleine Christus, auf die Weltkugel gelehnt (Dresden), möchte ihm nahe kommen. Doch mag auch der herrliche schlafende Bambino der Ruhe auf der Flucht (München) nicht vergessen werden. Die Kinder in seinen Porträts sind die irdischen Geschwister dieser Ideale.

Der mythologischen Bilder wollen wir nur mit einem Worte gedenken, obwohl sich darunter die Dresdner Danaë befindet, welche mit unendlichen Feinheiten des Kolorites zu Stande gebracht ist und dem van Dyck schwer wird abgestritten werden können. Auch Susanna (München) mag bei den mythologischen Malereien mitgehen. Im ganzen wirken dieselben selbst bei der vollkommensten, wesentlich venezianischen Ausführung weniger als die des Rubens, vielleicht weil bei diesem

alles einzelne so resolut in den Gesamtmoment aufgeht, so völlig nur um des ganzen willen vorhanden scheint, während van Dyck in gewähltern Formen doch hier mehr durch das einzelne wirkt. An poetisch erfundene Novellenbilder im Sinne des Giorgione und Palma ist ihm offenbar der Gedanke nicht gekommen.

Noch während des Aufenthaltes in England, seit 1632, von welchem bald weiter zu reden sein wird, malte van Dyck außer der unglaublichen Menge von Porträts ziemlich viele mythologische und religiöse Bilder, diese für katholische Große und für die Königin Henriette. Letztere erhielt von ihm jene wunderliebliche Ruhe auf der Flucht, wo vor der rastenden heiligen Familie Engelkinder tanzen; eines löst sich vom Reigen und wendet sich in heller, rührender Bewunderung der heiligen Jungfrau und dem Kinde zu. Das Original befindet sich in Petersburg; für mich wäre das Exemplar im Palazzo Pitti schön genug, um eigenhändig zu sein. Die bedeutendste biblische Komposition dieser letzten Jahre aber ist wohl der Simson (19), womit van Dyck das jetzt in München befindliche Simsonbild des Rubens überbot. Bei Rubens ist Delila furchtsam; bei van Dyck glaubt man das siegreich höhnende „Fahre hin" aus dem Munde der Buhlerin zu vernehmen. Von den übrigen Bildern mag einiges noch auf adlichen Landsitzen erhalten, einiges auch in der englischen Revolution irgendwie verloren gegangen sein.

Schöpfen wir etwas Atem, bevor wir zu den Porträts der fünfzehn letzten Jahre 1626—1641 dieses nur 42jährigen, aber enorm ausgiebigen Lebens, zu dem Bildnismaler ohne gleichen übergehen. Es wird ihm nachgesagt, er habe groß und sogar etwas locker gelebt und zuletzt trotz aller Einnahmen sich an Alchimisten gewendet, was schon deshalb nicht zu glauben, weil er reich gestorben ist. Er hat seine volle Kraft bis an sein Ende behalten; das irrige Urteil, wonach er zuletzt abgearbeitet und verlebt gewesen, kommt von den zahlreichen Atelierbildern, welche von ihm ausgingen. Rubens würde auch verlieren, wenn man ihn nach solchen beurteilte.

So wie in der Historienmalerei, so geht van Dyck auch im Porträt unvermeidlich von Rubens aus, welcher nicht nur in den historischen Individuen seiner Galerie der Marie de Médicis die großartigste Frische der Auffassung und Darstellung an den Tag gelegt hatte, sondern auch im Einzelbilde der größten Kraft und der intimsten Feinheit und Schönheit fähig war. Gelehrte Herren wie der Dr. van Thulden der Pina-

kothek und der Gevartius der Galerie von Brüssel sind uns auf alle Zeiten empfohlen und teuer gemacht; fast die sämtlichen Bilder aus der Familie des Rubens gehören zu seinen Juwelen, auch jene Cousine der National Galery, welche unter dem irrigen Namen „le chapeau de paille" bekannt ist, und wenn man die schönste Frau, welche van Dyck gemalt hat, die Luisa de Tassis der Galerie Liechtenstein mit dem Dresdner Bild des Rubens, der Frau mit den drei Rosen, vergleicht, so ist diese nicht nur an sich die lieblichere, sondern auch die Kunst des Rubens steht hier so hoch als die des großen Schülers irgendwo.

Die Zeit aber, in welche van Dyck fiel, war eine Porträtzeit überhaupt, wie sie bisher noch nicht vorgekommen war. Der goldnen Periode der italienischen und deutschen Kunst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts hatte wenigstens noch nicht eine quantitativ so ausgebreitete Sitte des Porträts zu Gebote gestanden. Jetzt war diese Sitte in höchster Zunahme, und nun boten sich auch die Meister dar, neben Rubens und van Dyck Velasquez, Franz Hals und Rembrandt, um nur diejenigen allerersten Ranges zu nennen. Wir wollen hier ihre Begabungen nicht gegeneinander abwägen; sie waren neben dem, was sie sonst gewesen, sämtlich geborene Bildnismaler; wenn dies aber bei van Dyck noch eines ganz besondern Beweises bedürfte, so würde derselbe darin liegen, daß der so stark beschäftigte Meister so viele und herrliche Bilder, nämlich die seiner Kunstgenossen, offenbar freiwillig gemalt hat; denn sie gehören zu seinem Allerbesten; andere derselben hat er wenigstens so weit einfarbig mit dem Pinsel gezeichnet, daß sie als Vorlagen für die Stecher dienen konnten.

Im einzelnen von den Bildnissen des van Dyck hier zu reden ist unmöglich. Er hat etwa 280 verschiedene Personen porträtiert; es war, wie schon in Genua: als der große Porträtist kam, kamen auch die Leute. Nie ist ein neuerer Maler so sehr einem allgemeinen Wunsch einer Elite von Leuten entgegengekommen, und diese Elite, von hohem Stand oder von geistigem Range, ist und bleibt nun in ihrem Abbild ein großes physiognomisches Gesamtzeugnis jener Zeit. Ob die jetzige große Welt einem eben so hoch begabten Meister ein eben so ansprechendes Substrat gewähren würde, selbst abgesehen von Fräcken und Uniformen, wollen wir lieber nicht erörtern. Wer aber das Vornehme auch im Bilde und in der Vergangenheit haßt, der sollte es sagen und sein Genüge etwa bei Rembrandt suchen. Dieser macht ja seine Leute auch unvergeßlich, aber in anderm Sinne als van Dyck die seinigen.

Die Jahre 1626—1632 gehören dem vornehmen und berühmten Belgien und einzelnen erlauchten Gästen, welche am Hofe der verwitweten Regentin aus- und eingingen. Dies war Isabella Clara Eugenia, „la serenissima Infanta", Tochter Don Philipps II. aus seiner Ehe mit Elisabeth von Frankreich, dieselbe, welche damals an Rubens nicht nur den größten Maler, sondern einen treu ergebenen Diplomaten besaß. Auch van Dyck hat sie mehrmals gemalt, aber nie mehr im fürstlichen Ornat, sondern im Gewande des Ordens, dem sie sich angeschlossen hatte, als Clarissin, mit den festen, tief nachdenklichen Zügen des vorgerückten Alters.

Von 1632 bis an sein Ende 1641 lebte dann van Dyck, einige Reisen abgerechnet, in England als Hofmaler Carls I. und als Liebling der ganzen englischen Aristokratie, in einer fürstlichen Stellung. In der uns obliegenden Kürze nehmen wir die Porträts beider Perioden zusammen, mögen auch die der englischen einen etwas kühlern Ton des Kolorites verraten. Leider sind mir nicht nur die van Dycks auf den Landsitzen des Adels, sondern auch diejenigen des Schlosses von Windsor, darunter eine Anzahl von Hauptbildern, unbekannt geblieben (20).

Ohne Gehilfen hätte van Dyck der enormen Menge von Aufträgen nicht genügen können; wenn er die Köpfe gemalt und das Uebrige vorgezeichnet hatte, sollen sie den Rest vollendet haben; ganz besonders aber sollen die so oft dringend gewünschten Wiederholungen ihr Werk sein, an welchen van Dyck nur noch einen geringen oder auch gar keinen eigenhändigen Anteil mehr genommen habe. Ich gestehe indes, daß ich, so weit meine Wahrnehmung reicht, eine viel größere eigene Beteiligung des Meisters glaube annehmen zu müssen. Es ist mir zunächst nicht denkbar, daß bei Bildern von solcher Harmonie des Ganzen die Gehilfen sollten etwa nach einer Farbenskizze die Gewänder und die Accessorien gemalt und dabei diese „Einheit der Atmosphäre" hervorgebracht haben (21), und das Hauptexemplar oder einzige Exemplar eines ausgezeichneten Porträts möchte doch eher ganz von der Hand des Meisters sein. Und selbst bei jetzt als solche anerkannten Atelierwiederholungen ist es doch bemerkenswert, daß dieselben so lange als völlig eigene Schöpfungen gelten konnten. Von jenen Gehilfen sind sicher konstatiert Jan van Reyn und David Beek; denn Adrian Hannemann ist wohl nicht Mitarbeiter, sondern nur glücklicher Nachahmer van Dycks gewesen. Wenn nun Reyn und Beek nach bloßen Farbenskizzen und Anweisungen ganze wunderbare Bilder mit Ausnahme der Köpfe hätten malen können,

so würden sie doch nach des Meisters frühem Tode sich etwas berühmter gemacht haben, als geschehen ist.

Beneiden darf jeder jetzige Porträtmaler den großen Antwerpner, weil derselbe in eine Zeit und in eine Gesellschaft geriet, welche eine so außerordentlich günstige, ja eigentlich schöne Tracht trug. Ein Glücksfall, welcher hätte fehlen können; denn noch die nächstvorhergehende Generation war viel unschöner kostümiert gewesen (22). Jetzt dagegen war zunächst gewichen alles Gesteppte vor dem lose Liegenden und schön und leicht Fallenden, der steife Radmantel vor dem leicht übergeworfenen Seidenmantel, der abscheuliche Mörserhut vor dem weichen, breitrandigen Hut bei Herrn und Damen. Noch nicht lange in Gebrauch war die malerische Schärpe. Das natürliche Haar wurde lang getragen und nobel gepflegt. Der Spitzbart wurde ziemlich allgemein, nicht nur bei Adlichen, sondern auch bei Geistlichen (23). Die erwünschteste Veränderung aber betraf die Tracht des Halses; die Krause (Krös) wurde ebendamals zum Kragen, nachdem sie etwa dreißig Jahre hindurch das Herzeleid der Künstler mochte gewesen sein, auch wenn sie daran die größte Virtuosität entwickelten. Zwar behauptete sie sich noch als Amtstracht bei Hofe, und der Oberkämmerer der Infantin, Monfort (24) wendet seinen Hals noch darin mit majestätischer Freundlichkeit um; ferner bei alten Leuten, wie in dem einfach herrlichen Porträt jenes Herrn van Gheest, welcher der Freund des Rubens und der glückliche Besitzer von dessen Amazonenschlacht war (25). Andere Male ist es wohl noch eine Krause, aber eine viel niedrigere und biegsamere, ein Faltenkragen, welcher dem Halse und den Schultern in Hebung und Senkung folgt. Dann öffnet sie sich auf einmal weit in der Mitte und bildet bald nur noch nach dem Rücken eine Prachterscheinung der eigentümlichsten Art (26). Endlich weicht sie vollständig dem übergeschlagenen Kragen, welcher kurz und einfach oder umständlich ausgedehnt und dann mit dem reichsten Spitzenrand versehen sein kann.

In den Stoffen herrscht die Seide, für deren Erscheinung van Dyck begeistert war, und zwar gerne in den sanftern Tönen wie Hellblau und Rosa, bleu marin und andern, und Wams und Aermel sind noch öfter in zwei Farben gestreift; vollends liebt van Dyck in den Vorhängen, Draperien und Fußteppichen die gedämpften Farben, alles, damit den delikaten Köpfen die Vorherrschaft bleibe, daher denn auch die leuchtenden Sammeteffekte der Venezianer hier selten vorkommen. Ein reich behandeltes Changeant von Seidenstoffen ist mir in keinem Porträt auf-

gefallen; dies blieb den Draperien der Danaë (Dresden) vorbehalten. Geschmeide und Perlen hatten schon die altflandrischen Maler unübertrefflich dargestellt; van Dyck machte davon diskreten Gebrauch und überließ dem Rembrandt das Behängen seiner Figuren mit massenhaftem Gold und glitzerndem Gestein.

Dies ganze Kostüm nun war offenbar nicht von Pariser Schneidern und Modistinnen erfunden, sondern eine Schöpfung der höhern Stände selbst. Immer von neuem aber drängt sich die Vermutung auf, van Dyck selber sei mit seinem guten Rate angehört worden, und zwar von einigen der schönsten Damen, welche er gemalt hat. In dem Porträt der Luisa de Tassis vereinigt sich dergestalt alles, was dem Maler als solchem wünschbar war, daß man glauben muß, er habe bei diesem Kostüm etwas zu sagen gehabt.

Das Format, so weit sich aus den nicht durch Verkürzung entstellten Bildern urteilen läßt, ist mit feinem Takt behandelt; Brustbild und Kniestück sitzen richtig in der Umrahmung; bei ganzen stehenden Figuren und schmalem Format des Bildes meldet sich hie und da eine gewisse Leere, zum Beispiel in einem und dem andern der sechs oder sieben Bilder dieser Art in München; dagegen sind die Gruppen von mehrern Figuren von tadellos schöner Anordnung, sowohl koloristisch als in den Linien, und hieher gehören gerade die Bilder der englischen Königsfamilie. So das herrliche Bild von König und Königin mit zwei Kindern und einem dienenden Mohren, wovon mir nur die alte Kopie in der Wiener Akademie bekannt ist; dann die drei Kinder in Turin, die drei Kinder mit zwei Hündchen in Dresden, sowie das Bild der fünf Kinder in Berlin. Dieses alles wird jedoch übertroffen durch ein berühmtes Bild des Louvre, welches zeigt, was van Dyck noch in seinen letzten Jahren vermochte! Am Waldesrand ist Carl I. vom Pferde gestiegen; er ist einfach hell gekleidet und schaut gegen den Beschauer hin; neben dem vollen Tageslicht treten im Halbschatten etwas rückwärts der Stallmeister, Marquis Hamilton, mit der Hand über dem Roß, welches den Kopf neigt und sich das Knie leckt, und weiterhin ein Reitknecht mit dem Mantel des Königs über dem Arm. Es ist wie ein letzter freier Abend des unglücklichen Königs, bevor die Schmach über ihn hereinbrach; schon sind alle drei voll tiefen Ernstes; dabei durch die Etikette genau unterschieden und in der Anordnung im Raum allein schon ein Meisterwerk (27).

Hier handelt es sich um einen landschaftlichen Grund, allein auch sonst stellt van Dyck seine Leute nie in ein eigentliches verschlossenes Lokal und Licht; abgesehen von den Bildnissen auf neutralem Grund ist die Szenerie niemals eine Stube, sondern eine Art von offener, offizieller Oertlichkeit, bestehend aus Ansätzen einer Säulenhalle, aus Draperien gedämpften Tones, aus einem Ausblick ins Freie; dies ist seine Art selbst bei Porträts von Bürgerlichen, auch von Kunstgenossen, zum Beispiel in dem schönen Bilde des Malers Jan de Wael und seiner Gemahlin, in der Pinakothek zu München.

Suchen wir uns nun eine allgemeinere Rechenschaft zu geben von der Art, wie van Dyck seine Leute auffaßte.

Vor allem lebte in ihm eine hohe psychologische Intelligenz, aber im Dienste einer sehr besondern Sinnesweise. Die allgemeine Aufgabe des Porträtmalers ist die, daß er sein Objekt auffasse im Sinne der guten Stunde, daß er das Konstante darin erkenne und auf das Momentane und Zufällige verzichte, daß er den Menschen darstelle, so wie jeder eigentlich sein sollte oder könnte.

So hielt es Tizian, und auch van Dyck suchte den Leuten die gute Stunde abzugewinnen. In England hielt er nicht nur glänzende Dienerschaft, Wagen und Pferde, sondern auch Musiker und scherzhafte Leute zur Unterhaltung der zu malenden Herren und Damen (28), welche er zu Tische behielt, um das am Vormittag Angefangene nachmittags zu vollenden. Man kam gerne zu ihm, und es war ein Genuß, „solazzo", bei ihm zu verweilen. Sein Tisch kostete ihn 30 Scudi täglich und Bellori (29) fügt bei: „Dies wird den an unsere italienische Sparsamkeit Gewöhnten unglaublich scheinen, aber nicht denjenigen, welche das Ausland kennen". Aus derselben Quelle wollen wir noch beifügen, daß die Herrschaften ihm nur saßen für die Aehnlichkeit des Kopfes, worauf Modelle, welche er hielt, das Kostüm derselben anzogen, damit er mit Muße vollenden konnte. Außerdem erfährt man, daß er sich Leute mit vorzüglich gebildeten Händen hielt, und daß nicht all seine Lords und Ladies die vornehmen, lang gezogenen Hände in Wirklichkeit besaßen, welche sie auf seinen Bildern haben (30). Die Hauptsache wird immer gewesen sein, daß er seine Leute zum Sprechen brachte, nach dem Worte jenes antiken Philosophen: „Sprich, damit ich dich sehe". So erfuhr er ihre Denkweise und die Voraussetzungen ihres Daseins und zauberte dies in das Bild hinein.

Ueber Tizian aber geht er beträchtlich hinaus nach der Seite der Vornehmheit, der angeborenen Distinktion, welche das Gegenteil ist von allem Gezierten. Er selber war in hohem Grade adlich in Gestalt und Zügen und in seiner ganzen Persönlichkeit. Nun geben aber große Porträtisten ihren Leuten immer etwas von ihrem eigenen Wesen in mysteriöser Weise mit, und auch Rubens hatte dies in seinen Porträts getan; bei van Dyck aber ist dies ganz besonders deutlich sichtbar; ja seine Leute haben daher ein air de famille, unabhängig von seiner Malweise. Dabei ist ihre Haltung und Bewegung durchaus nobel und leicht. Auch in der prächtigsten Tracht nehmen sie sich nie endimanchiert aus, sondern so, als hätten sie ihr Leben hindurch nie etwas anderes getragen. Hie und da sind scheinbar ruhige Gestalten innerlich momentan belebt; Carl I. in dem Bilde zu Dresden würde uns etwas ganz bestimmtes zu sagen haben. Einige Male verrät van Dyck noch anderes; in seinem prachtvollen Thomas von Carignan (Berlin) hat er die Zweideutigkeit dieses Herrn deutlich hineingemalt und in seinem sogenannten Richard Cromwell (31) (Dresden) eine gewisse Menschenverachtung; der Oberkämmerer Monfort hat etwas Weingrünes — aber dies alles tritt so leise und diskret auf, daß niemand zu klagen veranlaßt war. Gewiß war unter dem italienischen, flämischen, spanischen und englischen Adel, welchen van Dyck zu malen hatte, mancher rohe und verwilderte Mensch, welchen erst der Maler ehrlich machte durch offenen Blick und dessen Leidenschaftlichkeit er bändigte durch höhern Anstand. Nirgends findet sich das Patzige, wie es etwa Franz Hals seinen Respektspersonen mitgibt; nirgends ist man so entfernt vom Wachtmeister aus Wallensteins Lager. Bei jedem seiner Porträts müßten wir uns die Zeit nehmen, aus dem, was er gibt, zu erraten, was er vorfand; auch sind nicht so ganz selten die Fälle, da Porträts derselben Person von einem andern Maler vorhanden sind, und wie zum Beispiel Carl I. wirklich und am Werktag aussah, lehrt das große Porträt in ganzer Figur von Mysens (32). Wie aber van Dyck die Häßlichen und Dummen von sich gehalten hat, welche ja auch reich und von hohem Stande sein konnten, bleibt noch zu erraten.

Hie und da werden wir inne, daß er eine habituelle Gebärde erlauscht und den Dargestellten damit für seine Bekannten doppelt kenntlich gemacht haben mag. Wir dürfen überzeugt sein, daß zum Beispiel die Art, wie die Leute die Handschuhe halten oder sich damit beschäftigen, charakteristisch ist. Nicht umsonst faßt der Moncada im Bel-

vedere mit der Rechten das Band, an welchem sein Kleinod hängt und legt die Linke an den Degen; nicht umsonst hält der griesgrämige Alte der Galerie Liechtenstein die Linke in das Band der Medaille fest verwickelt; der Prince de Croy (Pinakothek in München) scheint am Eingang eines Palastes den Beschauer zur Präzedenz einzuladen; das ganze Wesen dieses fetten und feinen Herrn ist nichts als ein: „après vous!“

Die Reiterporträts gehören zu den vorzüglichsten vorhandenen (33) schon vom Marchese Antonio Brignole an (34). Van Dyck, welcher selber einen Marstall hielt, wußte, wie ein vornehmer Herr sich zu Pferde präsentieren müsse; von seinem Moncada im Louvre sagt Waagen (35), es sei wohl überhaupt das schönste Porträtbildnis dieser Art, was es gebe. Und doch ist van Dyck keineswegs ein vollkommener Pferdemaler gewesen. Vor allem hat ihm Bewegung und perspektivische Wiedergabe des Tieres Mühe gemacht, sonst würde er nicht dieselbe so, wie er sie beim Rosse des Moncada gegeben, bei demjenigen Carls I. im Museum von Madrid so ganz genau wiederholt haben: dieselbe Wendung des Kopfes, dasselbe Heben des rechten Vorderfußes und linken Hinterfußes. Sodann sind die sprengenden Rosse des Don Carlo Colonna (36) und des Thomas von Carignan (37) bei prachtvoller Lebendigkeit doch nicht ohne Tadel in der Zeichnung. Wir sehen hiebei ganz davon ab, daß das damalige Luxuspferd ein wesentlich anderes Tier war als das jetzige und bei den jetzigen Kennern kaum für schön gelten würde. Aber als Bilder machen diese Gemälde doch einen mächtigen Gesamteindruck, zumal das letzte Bild Carls I., der, von einem Waffenknecht begleitet, durch einen Triumphbogen geritten kommt (38).

Was aber den Pferden fehlen mag, das bringen die herrlichen Hunde van Dycks wieder ein, jene redliche mächtige Dogge, welche etwa die Kinder Carls I. begleitet, jene wundervollen Hühnerhunde und Windhunde, ohne welche manche Herrn nicht gemalt sein wollten, und endlich jene Nuance zierlicher Bolognesen, welche sogar nur deshalb King Charles heißen, weil man aus van Dycks Bildern erfährt, daß sie bei der englischen Königsfamilie so beliebt waren.

Nachdem wir von dieser vornehmen Welt und ihrer Umgebung Abschied genommen, wenden wir uns noch einmal zu den Leuten bürgerlichen Standes, welche van Dyck gemalt hat. Nehmen wir etwa die betreffenden Bilder in Kassel und München zum Maßstab. Hier wird man zugeben können, daß ihm das Bürgerlich-patrizische weniger zusagte als

das Vornehm-adliche; seine Bürgermeister und andere Persönlichkeiten dieses Standes sind klug und leutselig, aber bei ganzen Figuren ist schon ihr Schritt ein anderer, als der der Vornehmen. Nur wenn das Individuum ausgezeichnet und dem Maler wert war, hört aller Unterschied der Wirkung auf und dem herrlichen Kniestück des Antwerpener Syndicus Meerstraten sieht man auf den ersten Blick an, daß er mit ganzer voller Sympathie gemalt ist, wie das reiche und gewinnende Naturell dies möglich machte. Die damalige holländische Malerei hatte bekanntlich eine große Aufgabe an bürgerlichen Kollektivporträts in Gestalt von Doelenstukken (Aufzügen und Banketten von Schützengilden) und Regentenstukken (Sitzungen von Behörden), und auch die belgische Kunst wurde hie und da für Aehnliches in Anspruch genommen. So hat denn auch van Dyck einst für das Hôtel de ville von Brüssel ein mächtiges Sitzungsbild in lebensgroßer Figur gemalt, welches den Magistrat in voller Beratung darstellte und als ein hohes Meisterwerk in Anordnung und Durchführung galt. Vermutlich ist dasselbe im Jahre 1695 untergegangen, als Marschall Villeroi im Dienste seines „großen" Königs die Stadt bombardierte, wobei ein Dritteil derselben in Asche sank. Wäre es noch vorhanden, so würde es wohl in gleichem Range stehen mit der Nachtwache Rembrandts und dem Friedensbankett des van der Helst; Franz Hals aber würde auch mit seinen vorzüglichsten Malereien dieser Art (39) neben der ausgeglichenen Harmonie des großen Brabanters wahrscheinlich zurückstehen. Erwäge man die volle, handgreifliche Unmöglichkeit eines solchen Phänomens bei einem damaligen italienischen Künstler!

Dem van Dyck als Mensch aber gereicht es zum ewigen Ruhm, daß einige seiner mit größter Hingebung gemalten Bildnisse die von Kunstgenossen und zwar im weitern Sinne des Wortes sind. Schon in der großen Porträtsammlung, welche er unter dem Titel „Icones" im Stiche ausgehen ließ, sind die Künstlerporträts die häufigsten und im Grunde die wichtigsten; eine ganze Anzahl von Kollegen hat er aber auch gemalt. Im Belvedere in Wien zieht in der Mitte einer Reihe von Bildnissen der vornehmsten Leute die edle Persönlichkeit des großen Tiermalers Franz Snyders sofort die Blicke und die Sympathie auf sich, und bevor ich den Namen nachschlug, dachte ich, das Gemälde sollte einen großen Dichter vorstellen. Wiederum finden wir in Kassel Snyders mit seiner Gattin, welche ihre Hand auf die seinige legt, die auf der Stuhllehne ruht. Vollends aber übertönen in der Münchner Pinakothek die Bilder dieses

Inhalts die der vornehmen Welt. Ein Brustbild im herrlichsten Goldton, welches früher ebenfalls als das des Snyders galt, jetzt als das eines Bildhauers, Georg Petel von Augsburg, benannt wird, das muntere kleine Brustbild des Schlachtenmalers Peter Snayers, die sympathische Halbfigur des Kupferstechers Mallery, der Domorganist Liberti sind schon lauter Juwelen der Porträtkunst, zumal der letztere, in dessen reicher und begeisterter Persönlichkeit der Musiker mit den feinsten Mitteln der Kunst verherrlicht ist, wobei auch auf die nobeln Hände ein hier besonders berechtigtes Gewicht gelegt wird. Dann folgen die Bildnisse des Bildhauers Colyns de Nole und seiner Gemahlin; er im Lehnstuhl sich etwas vorwärts neigend, innerlich zufrieden, ein wahres Bild des redlichen Glückes; sie nicht ohne Andeutung von Prüfungen, aber von großer Herzensgüte; als jedoch ihr Bild fertig war, malte van Dyck noch das Töchterchen hinzu, das sich an ihren rechten Arm hängt; vielleicht hatte es, schon während die Mutter gemalt wurde, recht schön darum gebeten, und der große Kindermaler ließ sich rühren. Und endlich besitzt die Pinakothek das jugendliche Selbstporträt des Meisters, und wir glauben ihn kennen zu lernen, wie er ironisch lächelnd in die Welt schaute nach seinen ersten großen Erfolgen. Noch einmal begegnen wir in derselben Galerie seinen Zügen aus etwas spätern Jahren im kleinen S. Sebastiansbilde, zuletzt dann in dem berühmten, trotz aller Zerstörung noch immer wunderbar lebendigen Brustbild des Louvre.

Noch in England hatte er, wie wir sehen, neben den Bildnissen religiöse und mythologische Bilder gemalt und in seiner letzten Zeit sehnte er sich deutlich nach großen monumentalen Aufträgen. Sein Wunsch, an den Wänden des großen Saales von Whitehall, dessen Decke von Rubens gemalt ist, die Macht des englischen Königtums in großen historischen Zeremonienbildern darzustellen, scheiterte an Carls I. politischer und finanzieller Bedrängnis; bei einem Aufenthalt in Paris gelang es ihm nicht, den Auftrag für die sogenannte „Grande Galerie du Louvre“ zu erhalten; es schien, Poussin bekomme den Vorzug, Simon Vouet endlich behauptete durch Protektion die Bestellung in der Tat, starb aber darüber und das Werk unterblieb (40). Mißmutig kehrte van Dyck nach England zurück, vielleicht um die Zeit, da Lord Strafford von Carl I. preisgegeben wurde und auf dem Schafott endete.

Den 9. Dezember 1641 starb van Dyck in Blackfriars, noch nicht dreiundvierzigjährig. Sein großer Meister war nur anderthalb Jahre vor ihm dahingegangen. Van Dyck ist ihm an Macht nicht gleich gewesen,

aber er hat ihn ergänzt im Adel und in der Innigkeit der Empfindung und besonders im Ausdruck des heiligen Schmerzes; er ist ihm vielleicht überlegen gewesen in der Feinheit des Naturgefühles; im Bildnis aber hat nicht Rubens, sondern van Dyck den Typus festgestellt, in welchem hochstehende Leute gerne aufgefaßt und gemalt sein möchten in alle Ewigkeit.

Der Adel des ganzen XVII. Jahrhunderts und dessen Nachkommen in allen Ländern sind dem Meister zum höchsten Danke verpflichtet, weil er das allgemeine Vorurteil für Distinktion in den obern Ständen fest begründet hat. Im Grunde ist ihm aber hiefür die Menschheit überhaupt verpflichtet.

BYZANZ IM X. JAHRHUNDERT

9. NOVEMBER 1886.

Das heutige Thema ist etwas entlegen, für welches ein Interesse zu verlangen kaum angeht.

Byzantion ist der alte Name von Konstantinopel, und das danach benannte Reich ist ursprünglich die Osthälfte des großen alten römischen Weltreiches. Unter Justinian hat es nach dem Westen, nach Italien und Afrika ausgegriffen, hat vom VII. zum IX. Jahrhundert im Osten durch den Islam eine gewaltige Verringerung erfahren und befand sich seitdem mit diesem in beständigem Kampf. Dazu kamen seine übrigen Feinde: früher die Perser und Avaren, jetzt die Bulgaren, Petschenegen, Slaven, Normanno-Russen und Ungarn, später, von den Seldschuken an, die Türken verschiedener Stämme, im Jahre 1204 die Kreuzfahrer, in demselben Jahrhundert die Mongolen.

Trotzdem hat Byzanz die Ungunst der Neuern, von Gibbon bis Dahn erfahren. Es laufen über dies Reich Wendungen und Urteile wie „Fäulnis oder richtiger noch Vertrocknung", „das Reich habe weder zu leben noch zu sterben vermocht"; man spricht von einem angeblichen raschen Verfall, wo es doch tausend Jahre gedauert hat (1). Und byzantinisch heißt: im Staatsleben: Despotismus mit lauter Thronrevolutionen, Druck und Erpressung, Knechtssinn; in der Kirche: unauslöschlicher dogmatischer Zank und daneben bodenloser Aberglaube; im Felde: käufliche Söldner und verweichlichte Griechen; in der Kunst: knechtische Wiederholung. Ja, dies Reich leidet unter einer eigentlichen Abgunst neben einer abgeschmackten Vorliebe, die dem Islam zu Teil wird: glänzend wird jenem gegenüber die Entwicklung des abendländischen Mittelalters hervorgehoben.

Fremdartig ist uns allerdings das Byzantinische von Grund aus, und wir möchten nicht darin gelebt haben, freilich in unserm Mittelalter auch nicht, ja es wäre uns schon in der Zeit unserer Großeltern recht unbequem zu Mute. Aber in diesem Fremdartigen erkennt ein unbefangener Blick allermindestens eine große Lebenskraft, welche sich gegen alle Feinde auf das mächtigste gewehrt hat und noch heute, nachdem ihr staatliches Gehäuse seit 400 Jahren untergegangen, als Sitte und Sprache weiterlebt, den jetzigen Osmanen das Leben schwer macht und in ihrer Umwandlung als griechische Kirche das Band zwischen Rußland

und allen griechischen Gläubigen bildet. Dies Gebilde in seiner Fremdartigkeit soll uns nun sine ira et studio in Kürze, gleichviel ob mit oder ohne Billigung der abendländischen Gemütlichkeit, einigermaßen näher gebracht werden.

Es kann hie und da Schauder wie Lächeln erregen, aber es ist in seinen Lebenszügen beachtenswert. Und das Abendland wird ihm einigen ganz soliden Dank schuldig sein, auch abgesehen davon, daß Konstantinopel uns einen so wichtigen Teil der antiken Schriftwelt gerettet hat.

Das byzantinische Staatswesen war so völlig despotisch, daß wir uns schwer denken können, wie nur das Leben noch einen Wert gehabt habe. Im VI. Jahrhundert hatte Justinian eine „Staatsidee" verwirklicht, neben welcher die des alten großen Römerreiches lauter Gelindigkeit und mildes Gehenlassen vorstellt.

Nach innen wurde das Reich aufs schärfste heimgesucht, bis zu Entvölkerung, zu allgemeinem Elend und Umgestaltung oder Ausrottung der höhern Stände.

Nach außen betrieb Justinian die tunlichste Wiedereroberung des Occidents, die instauratio imperii Romani. Und Byzanz hat dann wirklich Nord-Afrika 130 Jahre lang besessen. Und wenn es Italien wieder an die Langobarden verlor, so hat es doch Teile davon noch sehr lange behauptet.

Freilich in dem furchtbaren VII. Jahrhundert, gleichzeitig mit heftigen kirchlichen Händeln, gingen Syrien, Mesopotamien, auch ein Teil von Kleinasien und ganz Nordafrika an den Islam verloren; zweimal wurde Konstantinopel selbst jahrelang durch mohammedanische Flotten und Armeen bedroht, während zugleich eine slavische Völkerwanderung bis in den Peloponnes drang. Aber immer wieder erhob sich das Reich und stellte sich nach Kräften her; es muß also sein Leben noch der äußersten Verteidigung wert gehalten haben.

Im VIII. Jahrhundert erschwerten sich gerade die tüchtigsten Kaiser die Regierung unermeßlich durch den Kampf gegen die Bilderverehrung. Es lag darin nicht nur eine religiöse, sondern eine absolute Geschmackstyrannei (2). Allerdings wandelte sich dieser Kampf in einen kaum noch verhüllten Angriff auf die allzugroße Macht und Unabhängigkeit der Kirche als solcher; bezeichnend ist hiefür, daß so viele Generale dieses Sinnes waren, deren willenlose Truppen (3) sich zu jedem Druck, jeder Exekution gegen die Bilderfreunde brauchen ließen.

Aber schon im VIII. Jahrhundert hatte eine furchtbar kluge Kaiserin-Regentin nachgegeben, und nach Erneuerung des Kampfes im IX. Jahrhundert wurde nochmals und vollständig nachgegeben und fortan das Jahresfest der Orthodoxia, das heißt der Herstellung der Bilder, gefeiert. Es ist merkwürdig, daß hiemit auf lange Zeit der dogmatische Hader überhaupt erlosch. Es ist eine Erquickung, vom X. Jahrhundert zu reden, welches der dogmatischen Händel ledig ist. Staat und Kultur waren mit ihrer Religion wieder eins.

Der Status des Reichsumfanges war um das Jahr 900 schon stark erschüttert. In Kleinasien war die Ostgrenze wechselnd. Die großen Inseln: Cypern, Kreta und Sizilien waren verloren, Unteritalien streitig. Mohammedanische Piraten überfielen oft den Archipel bis an den Hellespont. Der Balkan und der Pontus wurden immer wieder bedroht, von den Bulgaren, Petschenegen, Slaven, Türken-Ungarn, Normanno-Russen. Und die Serben und Kroaten waren höchstens nominell abhängig.

Das Volk im illyrischen Dreieck und in Kleinasien war, wie ja seine Kaiser auch, von der buntesten Herkunft, war stellenweise gewiß dünn gesät, aber durch das Griechische verbunden, welches zum Teil erst von der Kirchensprache zur Volkssprache geworden sein mag. Das Reich lebte von einer mehrmaligen Transfusion fremden Blutes, bei beständiger Amalgamierung durch die Kirche und deren griechische Sprache (4).

Alle überlieferte Aufzeichnung handelt nur von Kirche, Herrschaft und Krieg, und das Zentrum aller dieser Dinge ist Konstantinopel.

Vorerst sei die Rede vom Herrschertum und von der Bestellung des Thrones.

Der Orient ist seit den alten sogenannten Weltmonarchien die Heimat großer, völlig absolutistisch organisierter Staatsgebilde. Die allgemeine Voraussetzung für sie ist die Erblichkeit. Die Dynastien sterben aus oder werden durch neue Hebungen beseitigt.

Nun war seit dem VII. Jahrhundert ein gewaltiges Reich emporgekommen als Machtgestalt einer neuen Religion: Das mohammedanische Khalifat, welches ja binnen zwei Jahrhunderten dem byzantinischen Reich mehr als die Hälfte seines Besitzes raubte.

Nach den vier ersten Khalifen, die noch als wirkliche Nachfolger des Propheten, zum Teil schon unter heftigem Streit, erhoben worden, folgte eine neunzigjährige Dynastie, die Omaijaden von Damaskus. Ihr

Reich erstreckte sich von der marokkanischen und portugiesischen Küste bis an den Himalaya. Die Khalifen waren zum Teil furchtbare Menschen, aber mit ihnen war auch der Höhepunkt überschritten, und mit den Abbassiden von Bagdad, 750—1258, beginnt sogleich der Abfall entfernterer Provinzen, und das ganze Jahrhundert des höchsten abbassidischen Scheinpompes hindurch (750—850) geht die Bildung von Nebenreichen ihren Gang, welche dem Khalifen höchstens noch zum Scheine huldigen und sein wirkliches Machtgebiet auf ein Minimum beschränken; dabei werden die Abbassiden mehr und mehr unfähig und leben in beständiger tödlicher Bedrohung durch ihre Leibwachen; einige Sicherung kam für sie erst, als sie 936 die weltliche Gewalt an eine jener Nebendynastien abgaben und nur noch geistliche Herren blieben. Inzwischen stiegen neue mohammedanische Reiche, sogar ein neues Khalifat, wie Blasen in einem siedenden Kessel, auf. Für die christlichen Lande waren auch diese Teilfürsten noch höchst furchtbare Feinde.

Anders in Byzanz, obwohl einiges dem Islam ähnlich scheint! Aber der Khalif oder dann der Sultan besitzen ihr Land und Volk, während hier das Reich den Kaiser besitzen will. Zunächst versteht sich aber auch hier der Absolutismus von selbst, und von irgend einem politischen Gegengewicht oder Gegenrecht ist nie die Rede gewesen; die Nation hat weder ein Recht noch auch Organe dafür, oder nur Scheinorgane wie den Senat. Was der Kaiser verordnet, ist wohlgetan, und Nikephoros I. ließ 809 durch eine Synode beschließen, der Kaiser sei über dem Gesetz. Allein der tiefste Grund des Herrscherrechtes ist hier ein anderer als im mohammedanischen Orient, wovon später zu reden sein wird. Ein Gedanke an Republik ist vollends nie in einem byzantinischen Kopf vorhanden gewesen. Nie will man die Verfassung ändern, wohl aber die Personen.

Den mohammedanischen Staaten glich das Reich auch durch gänzliche Abwesenheit eines Adels, der einen Stand im Staate gebildet und die Macht mit dem Herrscher geteilt hätte durch erbliche Ausübung der wichtigen Funktionen. Es gab keine Aristokratie, nur persönliche Hof- und Staatswürden. Aber es gab doch wenigstens vornehme Familien in Konstantinopel, wie wir sie in der Nähe mohammedanischer Throne nirgends finden, mit größerm erblichen Besitz, wie zum Beispiel damals die Ducas, Argyrer, Phocas, und wir treffen sie tatsächlich hie und da in hohen Aemtern, als fähige Anführer im Feldlager, ja als Usurpatoren des Thrones mit oder ohne Erfolg. Freilich haben sie nicht das mindeste

Vorrecht auf irgend eine Machtübung. Der höchste Rang, Magistros, Patrikios und andere sind nur eine vom Kaiser dem einzelnen erwiesene Gnade. Und der von Konstantin dem Großen eingerichtete Senat war nur zur Dekoration da, um bei Prozessionen und Festen zu figurieren. Immerhin wäre der Senat in den islamitischen Staaten undenkbar. Wirklich befragt hat man ihn aber nur in Augenblicken der äußersten Schwäche, wenn der Palast eine andere Instanz zu Zeugen anzurufen hatte oder die Verantwortlichkeit mit jemand zu teilen begehrte.

Der Senat wird herbeigerufen, um nach dem Tode eines Kaisers den Kassenbestand zu konstatieren, des vollen oder leeren Schatzes, je nach den Umständen; er weint am Sterbebette eines Kaisers; er wird von Kaiserinnen in gefährlichen Augenblicken um Rat gefragt; zu bedenklichen Verhandlungen mit Barbaren werden ein paar Senatoren mit hinausbeordert; bei mißlungenen Verschwörungen werden die ganz unbeteiligten Senatoren tödlich bedroht und die gelungene Usurpation müssen sie sanktionieren helfen.

Die Verwaltung war der mohammedanischen ähnlich, ja sie hatte derselben sogar anfangs als Vorbild gedient. Der militärische Kommandant eines Landesteils (5) hatte zugleich die Zivil- und Finanzverwaltung, das heißt er war ein Pascha und mußte es sein, da das Reich fast beständig in gewaltsamem Zustande, nämlich in Verteidigung begriffen war.

Die Beamten, zum Teil sehr gebildete Spezialisten, mußte man in moralischer Beziehung nehmen wie sie waren; eine öffentliche Meinung, vor welcher sie hätten Scheu empfinden können, gab es nicht, und heute hilft ja in sehr großen und freien Staaten alle Presse nichts gegen Diebe, Streber und Spekulanten. Den guten Willen für Ordnung und Rechtlichkeit haben mehrere Kaiser an den Tag gelegt, und Basilius Macedo wandte alle kriegsfreie Zeit darauf.

Die Finanzen waren in der Regel wohl geordnet und die meisten Kaiser vorsichtige Haushalter; neben ihnen stand der Schatzmeister, welcher den Haß auf sich zu nehmen hatte. Bei Kalamitäten, besonders Erdbeben und Pest, half der kaiserliche Fiskus oft sehr reichlich, auch in den Provinzen. Konstantin Porphyrogennetos förderte außer den Wissenschaften auch die Gewerbe und brachte sie in hohen Flor. Das allgemeine Vorurteil von byzantinischer „Aussaugung und Verödung" trifft nicht zu. Dies Reich hat unter anderm keine Staatsschulden hinterlassen, das heißt: es hat nicht unter Vorwand von „Fortschritt" die Habe der Zukunft vorweggefressen. Es ist wahr, daß die Regierung in hohem

Grade, wenn auch nicht absolut, das Getreidewesen, und für Konstantinopel den Getreidepreis in den Händen hatte, indem die Provinzen zum Teil in Naturalien steuerten, während zugleich der Kornverkauf die einzig mögliche Art der Besteuerung bei Unzähligen wird gewesen sein; aber mutwillig ist dieses Verhältnis wohl nie behandelt worden.

Diese Hauptstadt mit ihrer in jeder Beziehung einzigen Lage, ein Kampfobjekt vielleicht noch für ferne Zeiten — denn sie ist Regina Orientis, — war damals das Asyl aller Mittel der Herrschaft, alles Könnens und Wissens, uneinnehmbar für Slaven, Avaren, Perser, omaijadische Khalifen, Bulgaren und Russen, sturmfrei, weil sie es sein wollte. Zugleich war sie das beständige, nie ausgehende Steuerobjekt, wie Paris es lange Zeit für die französischen Könige war, und endlich war sie der größte Tauschplatz der occidentalischen, orientalischen und nordischen Waaren (6).

Eng war sie gebaut, besaß wenige freie Plätze. Konstantin hatte schnell und nachlässig gebaut, und Justinian mußte sogar dessen Grabkirche, die Apostelkirche, vom Boden auf neu bauen. In der Gegend des jetzigen alten Serail stand der Kaiserpalast, ein Aggregat aus den Zeiten verschiedener Regierungen, in der Nähe des Hippodroms und der Sophienkirche.

Es lebte ein Pöbel dort, und es gab Kaiser, welche das schlimmste Pöbeltum beförderten, wie zum Beispiel Konstantin Kopronymos, als er bei seinem Triumphzug die gefangen mitgeführten Bulgaren dem Volk überließ, welches sie marterte und vor dem goldenen Tor schlachtete. Dieser nämliche Kaiser hat auch die durch Erdbeben und Pest heruntergekommene Stadt nach Kräften neu bevölkert; „er verdichtete sie". In Zeiten des Religionsstreites war dieses Stadtvolk vollends unberechenbar; als aber einmal das Parteiwesen des Hippodroms und der Bilderstreit vorüber waren, gab es überhaupt keinen Aufstand mehr, welcher vom Volke ausgegangen wäre, sondern nur noch aufrührerische Teilnahme für Usurpatoren; diese aber konnten Retter des Reiches sein.

Diese Stadt hatte den absoluten Willen der Gegenwehr gegen die äußeren Feinde; von ihr aus ist mehr als einmal das sonst größtenteils verlorene Reich wieder erobert worden. Denn das Kriegswesen dieses Staates bestand nicht, wie in Handbüchern zu lesen ist, aus „feilen Söldnern und verweichlichten Griechen". Wohl hatte man zu Kriegszeiten Geworbene von verschiedenen Nationen und sogar Religionen. Es gab

ganze Regimenter von eingestellten Ueberwundenen und Ueberläufern, aber in weit größerer Zahl Ausgehobene, ja Ausgewählte, ἐπίλεκτοι, aus der Bevölkerung (7). Das Wort für Regierungsbezirk, Thema, bedeutet zugleich Aushebungsbezirk, ja das ausgehobene Regiment selber. Dabei war die Mäßigkeit und Zähigkeit der Bevölkerung der Balkanhalbinsel und Kleinasiens eine wichtige Vorbedingung zu den heldenmütigen Leistungen so mancher byzantinischer Armeen, zumal gegen die furchtbaren Heere des Islam. Ein Gesandter Ottos des Großen bekam aus dem Munde des gewaltigen Kriegers Nikephoros Phokas eine Kritik der deutschen Streitmacht zu hören, welche uns indirekt lehrt, auf was man in Byzanz zu sehen pflegte: „Die Milites deines Herrn verstehen nicht zu reiten; eine Schlachtordnung des Fußvolkes anzuordnen geht über euer Vermögen; die großen Schilde, die schweren Rüstungen, die langen Schwerter, das Gewicht der Helme stört jedes rechte Dreinfahren; dazu euer unendlicher Appetit und euer Trinken; auch Schiffe habt ihr ja nur wenige.“ Während eben die ottonische Heeresmacht ein halb freiwilliges Gefolge war, diente in der byzantinischen alles der kriegerischen Zweckmäßigkeit. Man mußte dieser Armee vieles, auch bedenkliche Greuel, durchgehen lassen, zum Beispiel Menschenraub auf eigenem, wenn auch unteritalischem Reichsgebiet, und wenn sie zeitweise in Konstantinopel stationierte, wurde sie zu kaiserlichen Bauten verwendet, nur damit ihr keine meuterischen Gedanken kämen; aber Feldherrn wie die beiden Phokas (Nikephoros und Leon) behandelten ihre Soldaten wie eigene Söhne, und es kam vor, daß Heer und Flotte ihre Trauer um einen Anführer, der einem kaiserlichen Verdacht zum Opfer gefallen, deutlich an den Tag legten. Ausgezeichnete Krieger und Offiziere waren einer Ehrenbezeigung sicher, wahrscheinlich vor der Front. Fähige Feldherrn, auch unter schwachen und mißtrauischen Regenten, haben mit diesen Truppen oft das Erstaunliche geleistet, während ihnen bei irgend einem Mißerfolg mindestens die Verbannung bevorstand. Ihr Verhalten gegen Feinde, welche meist sehr grausame Barbaren waren, muß man nicht nach abendländischen Grundsätzen beurteilen; mitgeführte saracenische Gefangene hat man in Masse enthaupten lassen, bloß weil sie der ohnehin beutereichen Armee zur Last waren; gefangene Renegaten wurden etwa lebendig geschunden. Es gab solche, welche bei den Saracenen Kommandos hatten, wie Leon von Attalia (8). Als einst Ruderer zu desertieren begannen, brachte ihnen Basilius Macedo einen heilsamen Schrecken bei, indem er scheinbar dreißig von den Schuldigen pfählen

ließ; in Wirklichkeit aber waren es gefangene Saracenen, die man unkenntlich gemacht hatte.

Neben der kriegerischen Praxis besaß man in Byzanz auch das größte militärische Wissen jener Zeit, sowohl was Taktik und Strategie, als was die Wehrmittel betraf. Unter den letztern ist neben den Kriegsmaschinen besonders das griechische Feuer bekannt, welches geschleudert wurde und außer seiner Unlöschbarkeit auch noch eine explosive Kraft gehabt haben soll; der Besitz desselben galt als eine himmlische Gnade, und das Geheimnis der Bereitung scheint unenthüllt geblieben zu sein.

Solche Kräfte waren es, mit welchen tapfere und einsichtige Kaiser und Feldherrn das durch den ersten Anprall des Islams so stark geschmälerte und erschütterte Reich verteidigten und zeitweise wieder ausdehnten. Und dieses Reich lebte nicht nur für sich selber, sondern unbewußt deckte es auch Europa die Jahrhunderte hindurch, während welcher der vielgeteilte Occident mit seinen so schwach und eigenwillig organisierten Staaten, vor und nach den kräftigern Carolingern, zur eigenen Rettung nicht immer befähigt gewesen wäre.

In diesem Reiche ging nun das Imperium, die Kaisermacht, oft auf die unerwartetste Weise von einer Hand in die andere. Wir werden bald sehen, wie bedingt die Erblichkeit der Krone war. Als ein Kaiser des IX. Jahrhunderts, Michael der Stammler, sich bei Lebzeiten von männiglich die Nachfolge der Seinigen mit Unterschrift zusichern ließ, fand man dies absurd: „Er meinte auch die Zeit nach ihm zu binden, statt alles Gott anheim zu stellen". Und doch folgten wenigstens auf diesen Sohn und Enkel.

Allein mit dieser Hinweisung auf göttliche Fügung war es den Byzantinern nicht recht Ernst; tief im Grunde ihres Bewußtseins lauerte neben vielem andern Aberglauben auch der von einem Kaiserfatum, ganz wie zur Zeit des römischen Altertums. Von dieser sonderbaren Macht im byzantinischen Leben muß man sich vor allem ein Bild machen können. Daß vorsichtige Leute von den Vorzeichen und Weissagungen in christlichen Phrasen zu reden pflegten, darf über den völlig heidnischen Charakter derselben nicht täuschen.

Wer aus gewöhnlichem Stande herauf den Kaiserthron bestiegen hat, muß schon in früher Jugend von Prodigien umgeben gewesen sein, oder es werden ihm solche angedichtet; über dem Bauernkind Basilius Macedo schwebt in der Ernte ein Adler und läßt sich nicht wegtreiben.

In Betreff der eigentlichen Voraussicht wechselt der Ausdruck in den Berichten: fromme Geistliche zum Beispiel haben die Gnadengabe (*χάρισμα*) des Voraussehens; es sind jene göttlichen Männer, welche um ihrer Reinheit willen zukunftskundig sind, wie Leo Philosophos sagte. Andere dagegen, Weltliche sowohl als sehr vornehme Geistliche, sind Sterndeuter, und ihre Astrologie wird sich von der damals im höchsten Schwange gehenden mohammedanischen kaum viel unterschieden haben. Man konsultierte abwechselnd Heilige, Wahrsager, auch Juden, als *μάντεις*, Sterndeuter, und auch Dämonen. Ebenso verschmäht man den antiken Beckenzauber nicht. Es war eine der trübsten Beschäftigungen der Kaiser, sich Gedanken zu machen über den vermutlichen oder geweissagten Nachfolger, welcher den Sohn und die ganze Familie verdrängen werde. Und es ist vorgekommen, daß einer sich deshalb sehr leicht zur Abdankung bequemte, Michael Rhangabe. Kaiser Theophilos offenbarte seiner Gemahlin Theodora das Zeichen, *σημεῖον*, welches an dem Verdränger seines Hauses sichtbar sein müsse; mit Entsetzen bemerkte sie es an dem künftigen Kaiser Basilius Macedo. Kaiser Leo Armenus wußte, daß Michael der Stammler auf ihn folgen werde; denn dieser war dem Leo schon bei dessen Einzug einst auf den Rand des Mantels getreten; er hielt ihn deshalb in scharfer Haft und trug beständig die Schlüssel der Ketten bei sich, mit welchen Michael gefesselt war; dennoch unterlag er einem Komplott, welches diesen erhob und ihn — noch in den Fesseln — auf den Thron führte (9). Wenn man ermessen will, wie stark bisweilen der Glaube der Leute an die Thronaussichten eines noch Unbekannten wirken konnte, muß man die Geldmittel erwägen, die einem solchen zu Gebote gestellt wurden: eine reich begüterte Dame in der Gegend von Patras, die Danielis, vernahm, daß der Oberpriester des berühmten Andreas-Heiligtums den jungen Basilius mit dem Zeremoniell eines künftigen Kaisers behandelt hatte und zwar ohne daß dieser es inne wurde; sie schenkte nun dem Basilius solche Summen, daß er Ländereien in Macedonien kaufen und seine Umgebung ausstatten konnte; die einzige Gegenbedingung war, daß derselbe ihren Sohn Johannes zum geistlichen Bruder annahm. Später, als Kaiser, empfing er zweimal ihren Besuch in Konstantinopel, und sie kam nicht ohne beträchtliche abermalige Summen als Geschenk mitzubringen.

Außerdem aber gab es die sogenannten *ὁράσεις*, angebliche Visionen des Daniel, Bücher, welche teils mit Abbildungen, teils mit Schrift die Zukunft des Reiches enthüllten, wie solche auch im persischen Sassa-

nidenreich und bei den Mohammedanern vorhanden waren. Man fand darin verzeichnet, wie lange jeder Kaiser lebe, und welches die guten und schlimmen Ereignisse seiner Regierung sein würden. Leo Armenus, derselbe, welcher seinen geweissagten Nachfolger Michael den Stammler gefangen hielt, wußte doch schon aus einem solchen Buche seine eigene Todesart und die Woche seines Todes voraus; ein Löwe mit einem Schwert im Halse war abgebildet zwischen zwei Chiffern, welche Weihnacht und Epiphanie bedeuteten. Ein Buch, welches man einem sizilischen Bischof zuschrieb, beschäftigte sich sogar mit dem Schicksal der Ottonen.

Vieles von diesen Dingen mag auch nur der Phantasie der Leute von Konstantinopel angehören, welche Jahr aus, Jahr ein mit dem Palast beschäftigt und außerdem mit Superstitionen antiker, auch slavischer Herkunft völlig angefüllt war. Viele Prachtbauten und Kunstwerke von Konstantinopel hatten irgend eine magische Bedeutung für die Zukunft. Auf Antrag eines sogenannten Astronomen ließ Kaiser Romanos Lakapenos von einem Pfeiler über dem Gewölbe des Xerolophon den obern Aufsatz wegnehmen, und zu derselben Stunde starb in weiter Ferne der Quäler des Reiches, König Simeon der Bulgare, an einer Herzkrankheit; jener Aufsatz war auf ihn „gemünzt" gewesen (ἐστοιχειῶσθαι).

Treten wir nun dem byzantinischen Throne etwas näher und lernen wir die Umstände kennen, unter welchen hier Herrschaft geübt und erstrebt wurde.

Der allgemeine Regulator der Dinge ist die Gefahr; der Kaiser ist vor allem der Gerant der allgemeinen Verteidigung gegen Barbaren und Mohammedaner; kein Vorwand zur Usurpation ist so wirksam als Nachteile im Felde, mögen sie vom Kaiser in Person oder von seinen Generalen erlitten worden sein.

Und dieses Reich will beisammen bleiben. Es ging hier ganz anders zu, als in dem stückweise verschleuderten Reiche Karls des Großen. In keinem byzantinischen Kopf, wenigstens des I. Jahrtausends, ist der Gedanke gekommen an Abtrennung von Provinzen und Stiftung von Nebenreichen; kein Feldherr noch Statthalter macht irgend eine byzantinische Provinz dauernd abtrünnig. Von den zahllosen Usurpatoren der Macht will keiner nur ein Stück; ihre Berechtigung kann sogar nur darin liegen, daß sie auf ihre Manier das Ganze als solches retten wollen. Endlich war dieses Reich völlig frei von der wahrhaft kindischen Erbteilung, welche mehrere Reiche des Abendlandes stets von neuem zur

Schwäche verurteilte, sowie von dem Aufkommenlassen erblicher Provinzialhäupter als großer Lehnsträger.

Das Reich hat mehrere Dynastien gehabt, darunter eine langdauernde, die macedonische; allein wir werden bald sehen, unter was für befremdlichen Nebenherrschern.

Für alles was nun folgt sind wir angewiesen auf Geschichtsschreiber, welche wohl im ganzen für wahrheitsliebend gelten mögen, immerhin aber für das, was im Innern des Palastes und im Innern der Menschen vorging, mannigfach abhängig gewesen sein müssen von derjenigen Auffassung der Tatsachen, wie sie sich in der Stadt wird wohl oder übel gebildet haben. Am genauesten werden sie berichtet gewesen sein vom äußern Hergang der Ermordungen, vielleicht schon weniger von der jedesmaligen Quelle des Komplottes; unsicher bleiben alle Vergiftungssagen.

Das Volk von Konstantinopel war im ganzen für Beibehaltung einer einmal vorhandenen Dynastie und freute sich, wenn ein Usurpator (10) wenigstens die Prinzessin aus einer solchen heiratete; der letzten, keineswegs respektabeln Kaiserin vom macedonischen Hause rief es noch zu: Mutter! Mutter! Dasselbe Volk freute sich auch, wenn einer aus unterm Stande emporkam (11).

Allein die Lage des Reiches war längst diese, daß man dringend der Fähigen bedurfte. Es hat wohl hilflose junge oder unbefähigte Erbkaiser gegeben, aber rasch tritt ein Fähiger oder einer, der dafür gilt, als Nebenkaiser auf, und von jener Reihe zitternder Haremsitzer, wie die Abbassiden des sinkenden IX. Jahrhunderts waren, ist hier nicht die Rede. Den Byzantinern war das Nebenkaisertum eigen; so ward der Mord der Legitimen vermieden. Dieser Thron hat ein einziges entschiedenes Scheusal getragen, den Phokas; denn Justinian II. ist durch Irrsinn zu entschuldigen; und einen einzigen tollen Genüßling und Zirkuswagenfahrer, Michael den Trunkenbold, und auch dieser war wenigstens später offenbar verrückt. Fürsten wie Nero, Domitian, Commodus, Caracalla, Elagabal hat es hier nie gegeben. Denn auch das Furchtbarste, was Justinian I. verfügt hat, war Folge eines kaltblütigen Systems und einer aparten Auffassung seines Herrschertums.

Allerdings gewährt die byzantinische Geschichte weit die allergrößte Auswahl von halbregulären und völlig unregelmäßigen Thronfolgen und daneben noch von zahllosen Usurpationsversuchen, Verschwörungen jeder irgend denkbaren Art, samt den betreffenden Gassen-

krawallen. Was dabei zu Stande kam, wurde etwa nachträglich durch den sogenannten Senat legalisiert und durch die Krönung des Patriarchen geheiligt; aber entscheidend war jedesmal die Gewalt, mochte sie mehr vom Palast oder von Teilen der Armee oder von der Hilfe der Bevölkerung Konstantinopels ausgehen. Eine Behörde zu Bestellung des Thrones gab es nicht. Im günstigen Fall ersieht sich etwa ein kinderloses Kaiserpaar einen tüchtigen General zum Nachfolger, oder ein Kaiser, der nur eine Tochter hat, befördert einen solchen zum Schwiegersohn und Nachfolger. Gegen Phokas aber riefen bedrohte Angesehene, selbst aus seinem eigenen Hause, einen fähigen Kommandanten aus Afrika auf den Thron: Heraklius, den Retter des bereits an Perser und Avaren so viel wie verlorenen Reiches.

Aber auf der Erblichkeit des Thrones ist in diesem Reiche niemals auf längere Zeit Segen gewesen; kaum folgt hie und da auf einen Vater, der eine Dynastie beginnt, ein tüchtiger Sohn, wie zum Beispiel auf Michael den Stammler Theophilos, auf Leo Isaurus Konstantin Kopronymos; die Söhne des kräftigen Basilius Macedo taugten alle nicht viel; höchstens daß etwa in einer spätern Generation wieder einige Kraft zum Vorschein kommt; die einzige glänzende Ausnahme, erst im II. Jahrtausend, ist das Haus der Komnenen.

Sodann kommen innerhalb mehrerer Kaiserfamilien selbst schreckliche Usurpationen mit Mord oder Verstümmlung vor. Verstümmlung ist Unschädlichmachung mit Vermeidung des Mordes. So schon im Hause des Heraklius: Da vergiftet eine Stiefmutter den ältesten Sohn und wird später mit abgeschnittener Zunge exiliert; ein Kaiser tötet seinen Bruder; der Nachfolger dieses Kaisers schneidet zwei Brüdern die Nasen ab; endlich der letzte des Hauses, Justinian II., noch im vollen Besitze der Macht, wird, besonders weil seine Heere im Feld Unglück hatten, durch eine Empörung der Gefängnisse gestürzt. Die Befreiten stellen sich dann an die Spitze der Volksmenge. Mit abgeschnittener Nase wird er nach Cherson verbannt. Später mit bulgarischer Hilfe zurückgekehrt, thront er im Hippodrom mit den Füßen auf den Nacken seiner beiden Nachfolger, deren einer vom andern gestürzt worden war. Nach sechs Jahren folgt dann ein Aufstand und seine Ermordung. Aus dem isaurischen Hause ist der furchtbare Kampf zwischen Mutter und Sohn bekannt, wobei sich Basilius Macedo elend gegen seinen Sohn Leo einnehmen läßt.

Die Macht wird im Orient um ihretwillen erworben und ausgeübt; auch auf bloßen Verdacht hin wird das Familiengefühl völlig suspendiert und das Schrecklichste geschieht als etwas selbstverständliches.

Am ehesten ist dies noch zu entschuldigen bei Gefährdung der Dynastie durch einen Unfähigen, der beseitigt, gestürzt oder getötet oder durch ein Nebenkaisertum ungefährlich gemacht wird.

Bardas, der Mutterbruder des Michael Temulentos (Trunkenbold), hat offenbar geschwankt, ob er den Neffen durch Feldzüge aufrütteln oder selber nach der Krone greifen solle (12).

Ueberhaupt kommen auf und neben diesem Thron Leute vor, welche politisch ruchlose Frevler und dabei auf alle Weise reichsnützlich sind. Herrschertum und Kraft bleiben im ganzen vereint: nicht zum wenigsten dank der Bauernkräfte und der Barbaren auf diesem Thron. Der Thron hat mehrere Usurpatoren erst recht fähig gemacht, und die Usurpation hat hier größere Chancen der Begabung als das Erbe. Unvernünftige, talentlose Herrschsucht treibt am ehesten einzelne Kaiserinnen, wie Martina und Irene; dagegen konnten sich die Usurpatoren fast sämtlich verantworten durch die Notwendigkeit einer andern Regierung als die bisherige; es gibt kaum einen ganz frivolen Menschen darunter.

Einige Usurpatoren wie rechtmäßige Kaiser waren schon physisch sehr ausgezeichnet: Basilius Macedo, ein mächtiger Ringer, Roßbändiger, Wolfstöter; Manuel Komnenos führte einen goldenen Schild, welchen selbst Raimon, der Herkules von Antiochien, nicht zu regieren vermochte.

Das Zugreifen des Thronstrebers, sobald einmal sein Entschluß gefaßt ist, läßt sich sehr gut bei Basilius Macedo verfolgen. Er hat den Bardas, den relativ fähigen Oheim des Michael, mindestens in seiner und des Kaisers Michael Temulentos Gegenwart niederhauen und hierauf sich zum Sohn adoptieren lassen, dann den gefährlichen, verrückt gewordenen Kaiser einige Zeit hernach des Nachts im Palast von S. Mamas im Verein mit einigen Hofleuten getötet. Es ist ein Hergang etwa wie bei Paul I. von Rußland. Zu des Basilius Erhebung halfen dann mit die Mitmörder, der Senat, die Garde, das Heer und das Stadtvolk. Und es wurde eine ausgezeichnete Regierung, und alle Feinde des Reiches bekamen sie zu spüren.

Er krönte drei Söhne zu Mitkaisern, was auch sonst ein Versuch war, Dynastien zu festigen. Aber sein ältester, bereits im Kriege brauchbarer Sohn Konstantin starb vor ihm; der Abt des Euchaïtenklosters Santa-

barenos, ein Gauner und Intrigant, zauberte dem Vater im Walde die Gestalt des Sohnes zu Pferde vor, und der Vater konnte ihn umarmen. Aber der zweite Sohn und nunmehrige Nachfolger, Leo VI. Philosophos, der den Betrüger durchschaute, wurde von diesem beim Vater, wegen Mordabsicht auf der Jagd, verdächtigt, eingekerkert und erst nach einiger Zeit restituiert, doch vollständig, sodaß Basilius sich muß offen als getäuscht bekannt haben (13). Basilius Macedo ist 886 gestorben.

Leo VI. (886—911) war gelehrt, ein Taktiker in der Theorie, schrieb auch Juristisches und Reden, unter andern zu Ehren von Heiligen, verfaßte auch Sendschreiben an Gläubige und an Saracenen, aber als Herrscher war er zerfahren und abhängig. Für den Vater seiner zweiten Gemahlin, Zauzas, erfand er die Würde eines Kaiservaters (14). Unter ihm wurde die Karriere eines Kammerherrn Samonas möglich, eines ehemaligen Mohammedaners, der sich seinen alten Glauben fast offen vorbehielt, den Hof mit den schändlichsten Intriguen füllte und tüchtigen Feldherrn verderblich, während er offenbar dem Leo unentbehrlich wurde. Leo traute auch seinem allerdings elenden Bruder Alexander das Schlimmste zu, überließ ihm aber im Sterben, im Jahre 911, doch das Reich mit der Bedingung, dasselbe seinem Sohne Konstantin Porphyrogennetos zu bewahren. Leo hatte im Sterben sein Kaiserpathos wiedergefunden; er hatte den um sich versammelten Senat an sein Wohlwollen erinnert und ihn um Treue für Gattin und Sohn gebeten; der Senat weinte und klagte in untröstlicher Trauer, weil er eines solchen Herrn und Kaisers beraubt werde (15).

Alexanders (911—912) nur einjährige Regierung ist die eines besinnungslosen und ruchlosen Menschen, abhängig von den Zauberern, kaum abgehalten von der Verstümmelung des Neffen zu Gunsten eines Vergnügungsgenossen.

912 folgt dann der siebenjährige Neffe Konstantin Porphyrogennetos unter Vormundschaft einiger Hofleute und bald auch seiner Mutter Zoe Karbonopsine. Sie war von Alexander verbannt gewesen, auf das Andringen des Sohnes aber wieder hergeholt worden.

Sofort hieß es, die Herrschaft, das heißt das Reich, sei hauptlos und könnte den größten Gefahren erliegen, womit sicher die Gefahren des Reiches, äußere und innere gemeint sind. Der Mönch Cedrenus dagegen urteilt nach seiner eigenen Meinung: „Das öffentliche Wesen war furchtbar krank, weil so viele und vornehme Leute fieberhaft nach der Krone strebten".

In der Tat machte sofort Konstantin Ducas einen entsprechenden Versuch. Er war Gardeoberst, stammte aus einer im Krieg ausgezeichneten Familie und hatte eine bedeutende geheime Partei für sich, die ihn für den einzig Geeigneten mit Aussicht auf allgemeinen Anklang hielt. Aber im Straßenkampf fiel er vor der Chalke, und sein Anhang wurde teils getötet, teils sonst bestraft.

Nun erschienen die Bulgaren mit Kaiser Simeon vor der Stadt auf der ganzen Landseite; daß nun die Vormünder sich dazu entschlossen, den kaiserlichen Knaben zu einer Zusammenkunft mit Gastmahl in den Blachernen herzugeben, während es sich doch nur um einen momentanen Abkauf des Simeon handeln konnte, zeugt von erbärmlicher Ratlosigkeit. Simeon kam wenigstens der Form nach zu Gaste in die Stadt.

Um hierauf den Bulgaren das ganze Heer entgegensenden zu können, schloß Zoe einen Frieden mit den Saracenen, dem Khalifat; aber der Oberfeldherr im Bulgarenkrieg, Leo Phokas und der Admiral der Pontusflotte, Romanos Lakapenos, hatten die Augen offenbar mehr auf den Thron als auf die Feinde gewandt, und nun entschied der Erzieher des Kaisers, Theodoros, hinter dem Rücken der Zoe, da Romanos Lakapenos dem macedonischen Hause etwas näher bekannt war, daß dieser zum „Hüter" des Kaisers gewonnen würde; der versprach mit hohen Eiden, nie selber nach der Krone zu streben und diesen Eid brach er dann. Mit einem leidlich unblutigen Staatsstreich wurde alles entschieden und Leo Phokas ging aufs Land nach Cappadocien.

Wäre nun Romanos Lakapenos, Mitherrscher in den Jahren 919—944, wirklich „der fähige" gewesen, dessen das Reich bedurfte, so hätte Byzanz den ganzen Hergang samt allem Eidbruch leicht über sich ergehen lassen (16). Allein er war nur machtgierig, und seine sechsundzwanzigjährige Regierung wäre eine der geringsten, wenn nicht einige tüchtige Generale hie und da etwas geleistet hätten.

Auf die schnödeste Weise erzwang Romanos Lakapenos von dem hilflosen Knaben eins nach dem andern: Die Verlobung mit seiner Tochter Helena, die sich später eines solchen Vaters ganz würdig erwies, die Ernennung zum Kaiservater, die Entfernung der Zoe und des Theodoros; dann machte er sich, angeblich mit Einwilligung des Konstantin Porphyrogennetos, zum Caesar und dann zum Kaiser, wozu ihn Konstantin eigenhändig krönen mußte.

Das Folgende geschah alles mit Gewalt und unter heimlichem Jammer des Knaben: Die Erhebung der eigenen Söhne zu Mitkaisern:

Christophoros, Stephanos, Konstantin, sodaß es eine Zeitlang fünf Kaiser gab; in der Rangordnung kam der echte Kaiser zuerst nach Romanos Lakapenos, dann sogar nach dessen ältestem Sohn Christophoros und endlich ganz ans Ende zu stehen, wobei Romanos behauptete, nur auf diese Weise seien die Komplotte niederzuhalten. Den vierten eigenen Sohn Theophylaktos designierte er zum Patriarchen noch als derselbe ein Knabe war, sodaß wenigstens anzunehmen ist, daß er damals dessen künftige Untauglichkeit noch nicht vorausgesehen.

Als Simeon abermals vor der Stadt lag, kam jetzt Romanos Lakapenos mit ihm zusammen, — derselbe Kaiser, welcher in einer Bankettrede vor Offizieren so enthusiastisch vom Kampf fürs Vaterland zu sprechen wußte —, aber diesmal unter weit elendern Bedingungen als einige Jahre früher der junge Konstantin Porphyrogennetos, nämlich unter dem vollen Hohn der Bulgaren, welche während dessen fortfuhren zu sengen und zu brennen. Die Zusammenkunft fand an einer Uferstelle des Goldenen Hornes statt, wo der Kaiser so viel als in ihrer Gewalt war; und nun jammerte er vor Simeon und führte dem Barbaren zu Gemüte, er sei doch auch ein Christ und einer ewigen Vergeltung gewärtig. „Da schämte sich Simeon selber dieser Demütigung des Kaisers" (17) und ließ sich wieder abkaufen. Und als Simeon bald darauf (927) starb, konnte sein Sohn Petros die Vermählung mit einer Enkelin des Romanos Lakapenos ertrotzen in einem Augenblick, da die Bulgaren durch Türken, Serben und Kroaten bedrängt waren; Petros hatte eben richtig gerechnet, gerade jetzt müsse man gegen Byzanz rücken, bevor dasselbe sich den übrigen Feinden anschließe.

Es versteht sich von selbst, daß gegen eine so kümmerliche Regierung die Empörungsversuche nicht ausblieben; schon dem eigenen ältesten Sohn und Mitkaiser Christophoros war nicht zu trauen; indessen starb dieser bald. Was aber in der Geschichte aller Usurpationen unerhört sein mochte, geschah jetzt: Daß sich nämlich jemand nicht etwa für einen verstorbenen Kaiser oder Prinzen ausgab, sondern für jenen Gardeoberst Konstantin Ducas, der einst 912 seinen Usurpationsversuch mit dem Leben bezahlt hatte. Es war ein gewisser Basilius, welcher in Kleinasien große Scharen an sich zog und die Städte in Verwirrung setzte. Einmal eingefangen, wurde er zum Verlust der einen Hand verurteilt; allein wieder frei geworden, setzte er sich eine eherne Hand an wie Götz von Berlichingen eine eiserne und erneuerte seinen Aufstand.

Diesmal durch ein kaiserliches Heer geschlagen und wiederum beigebracht, wurde er im sogenannten Amastrianon lebendig verbrannt.

Sonst ist die Hauptstelle der politischen Hinrichtungen das halbrunde Ende des berühmten Hippodroms von Konstantinopel. Doch wird man im ganzen die Tötungen vermieden haben. Aber die Verstümmelungen, womit die Betreffenden unschädlich werden sollten, waren häufig so schlimm als der Tod (18).

Im Schatten des Palastes saß in die Ecke gedrängt der rechtmäßige Kaiser Konstantin Porphyrogennetos. In den Jahrzehnten seiner Abhängigkeit hatte er sich wenigstens eine vielseitige Bildung erworben. Die Zeiten des Bilderstreites hatten in die byzantinische Wissenschaft eine weite Bresche gelegt, aber nach dem Tode des letzten Bilderverfolgers Theophilos (842) hatte der mütterliche Oheim und aufgedrängte Mitherrscher seines Sohnes Michael des Trunkenbolds, Bardas, im Kaiserpalast selbst eine wissenschaftliche Anstalt eingerichtet und die Forschung zum Wiederaufleben gebracht. Ein halbes Jahrhundert später studierte dann Porphyrogennetos nicht nur selber Arithmetik, Musik, Astronomie, Geometrie und die „über alle hervorragende" Philosophie, sondern er bestellte für jede Wissenschaft die besten und angesehensten Männer zu Lehrern.

Er selber war ein fleißiger Autor, und seine Werke über die Provinzen und über die Reichsregierung enthalten eine Fülle wichtiger Tatsachen für die Zustände von Ost-Europa und Kleinasien bis ins X. Jahrhundert. Sein persönlichstes Interesse jedoch redet zu uns in seinem umfangreichsten Buche: von den Zeremonien des byzantinischen Hofes. Er mag dasselbe in seiner Zurücksetzung begonnen und als wirklicher Herrscher fortgeführt haben; einiges ist offenbar erst nach seinem Tode hinzugefügt worden.

Zeremoniell und Etikette haben für die Mächtigen dieser Erde ihren Sinn; es handelt sich darum, Unberufene bei allem öffentlichen Auftreten zurückzuhalten, den Effekt zu steigern, indem jedem Beteiligten Stelle, Tracht und Auftreten vorgeschrieben wird, und endlich auf die Massen jenen Eindruck zu machen, als wäre der Hof über das gewöhnliche Dasein erhaben. In Byzanz aber war der Hof das Eins und Alles, und selbst einem Kaiser darf man es hier nicht zu sehr verdenken, wenn er das Zeremoniell als etwas Wichtiges behandelt, obgleich ein Hofmarschall oder Zeremonienmeister zu solcher Autorschaft auch genügt hätte. Was aber an diesem Buche zu tadeln ist, das ist der kleinliche Geist, welcher

diese Dinge innerlich wichtig nimmt und ganz besonders das massenhafte Ersinnen und Ausbilden der Zeremonien. Es ist nämlich psychologisch kaum denkbar, daß alle diese endlosen Aufzüge und Feste hätten so vor sich gehen, daß alle diese Vorschriften durch eine so große Zahl von Teilnehmenden hätten richtig memoriert und ausgeübt werden können; was wir vor uns haben, ist offenbar großenteils nur Ideal und Wunsch eines höchst zeremoniensüchtigen Kaisers, der zu dem Ueberlieferten sehr vieles hinzutut.

Bei jedem größern Fest ist der ganze Hof und ein guter Teil der Staatsbeamten und des Militärs in Szene, von den Patricii, Proconsules und Senatoren bis zu den geringsten Vorläufern und Wegmachern. Auch die beiden jetzt politisch völlig harmlos gewordenen Parteien des Circus, die Grünen und die Blauen, stehen aufmarschiert mit ihren Orgeln (19); denn dieses volltönende Instrument hatte in Konstantinopel seine eigentliche Heimat, und bei einem Feste stand sogar vor dem Palast die goldene Kaiserorgel, das sogenannte *πρωτοθαῦμα*. Die sehr zahlreichen kaiserlichen Kirchgänge bewegten sich nicht bloß vom Palast nach der nahen Aja Sofia, sondern öfter durch einen großen Teil der Stadt, mit einem Dutzend Pausen, wo wieder besondere Zeremonien vorgingen. Die Akklamationen des Volkes überließ man nicht dem Zufall; besonders aufgestellte Rufer (*χράκται*) hatten bestimmte Formeln zu rufen und das Volk ihnen wieder in bestimmten Formeln zu antworten. Es galt als schicklich, daß der Herrscher sich während aller Pausen niedersetzte; dies war ein Privilegium der Majestät. Bei einem bestimmten Kirchgang war vorgeschrieben, daß der Kaiser die Fußbekleidung wechsle; in diesem Moment bildete das Geleit einen dichten Kreis um ihn, damit er nicht gesehen werde. Bei der Krönung der Kaiserin bestand das Damenpersonal, in Ermangelung eines adlichen weiblichen Konstantinopels, eines Geburtsadels, aus lauter Beamtenfrauen, welche mit den Titeln ihrer Männer aufgeführt werden: die Frau Consulin, Hauptmännin, Schreiberin, Schiffslieutenantin und so weiter. Ganz besonders imposant waren die Einzüge der aus dem Kriege heimkehrenden Kaiser, wobei man doch bemerkt, daß die letztern es jeder nach seinem Belieben hielten, wie sich zum Beispiel Kaiser Theophilos einst die Kinder der Stadt entgegensenden ließ, mit Blumenkränzen. Anderes sind Feste innerhalb des Palastes und seiner Gärten, wie die beinahe gemütliche kaiserliche Weinlese und das an die Stelle der alten Saturnalien geratene Brumalienfest, welches ein engherziger Kaiser abschaffte und ein anderer wieder ein-

führte. Oefter war große Galatafel, namentlich im Saal der neunzehn Tische, und es galt laut ausdrücklicher Aussage als eine höchste vorhandene Auszeichnung, wenn man dort des Vorsitzes gewürdigt wurde. Beim Kaiserbegräbnis gab es ein ergreifendes Ritual: der Praepositus rief der Leiche zu: „Schreite hinaus, Kaiser! Dich ruft der König der Könige und Herr der Herrn! Lege die Krone von deinem Haupt!" — und zugleich nahm er der Leiche die Krone ab und legte ihr eine einfache Purpurbinde an. Das allgemeine Kaisermausoleum war die Apostelkirche, der Bau Konstantins des Großen, dessen Grab dort das verehrteste war.

Den allerhöchsten Pomp entwickelte der Hof beim Empfang fremder Gesandten, und um zu blenden, vermied man es sogar nicht, Ketten mit Lampen, Draperien, Teppiche, Kandelaber und anderes aus Kirchen und ähnlichen Anstalten zu entlehnen, ja sogar Prachtsachen aus Gold, Silber und Email von Geldwechslern. Der Ort des Empfanges war die Magnaura, ein Prachtbau, welcher an den Palast stieß. Hier saß der Kaiser auf dem salomonischen Throne mit den goldenen Löwen, welche zum Brüllen und zum Schlagen mit dem Schweif eingerichtet waren; andere Tiere waren so konstruiert, daß sie sich aufrichten und niedersetzen konnten; vor dem Thron stand ein goldener Baum mit einer Menge goldener Vögel auf den Zweigen, welche in verschiedenen Tönen sangen.

Diese Spielereien, „zu Verblüffung der Völker geschaffen", hatten ein uraltes Vorbild an der goldenen Platane im Achämenidenpalast zu Susa und noch jetzt enthielt auch der Khalifenpalast von Bagdad einen Baum von Gold und Silber mit beweglichen Zweigen, auf welchem goldene und silberne Vögel sangen. Die Frage ist nur, ob im Palast von Konstantinopel Tiere und Baum, welche erweislich Theophilos hatte aus Gold machen lassen, nicht inzwischen — es scheint durch Michael den Trunkenbold — waren in Geld verwandelt und durch vergoldetes Erz ersetzt worden. So wenigstens fand ein Gesandter des Königs Berengar II. von Italien diese Dinge vor; beim Hereinführen der Gesandten sangen die Vögel, und die Löwen brüllten noch und schlugen mit den Schweifen, allein sie waren nicht mehr von Gold. Kaiser Konstantin Porphyrogennetos jedoch, welchem der Gesandte aufzuwarten hatte, besaß ein Mittel des majestätischen Erscheinens, wie es wohl sonst an keinem Hofe der Welt gebräuchlich gewesen ist, und von welchem er in seinem Buche noch schweigt: während der Audienz saß er zuerst nur

wenig über dem Boden erhaben und dann plötzlich in verändertem Habit hoch oben gegen die Decke des Saales hin, mit Hilfe einer geheimen Mechanik, welche einem Elevator oder Lift muß entsprochen haben. Später, laut Benjamin von Tudela, ließ Manuel Komnenos im Blachernenpalast eine Krone mit den kostbarsten, selbst bei Nacht leuchtenden Edelsteinen so über seinem Thron aufhängen, daß sie genau auf seinen Scheitel kam, wenn er sich setzte.

Kehren wir noch einmal zu seinem Buche zurück, um wenigstens noch etwas vom Kriegszeremoniell zu vernehmen. Er selber ist zwar, wie es scheint, nie im Felde gewesen; doch verzeichnet er für Züge in Kleinasien genau die Stationen des kaiserlichen Hauptquartiers, die Aufwartungsstellen der Beamten und Kommandanten und ganz besonders umständlich das auf Saumtieren gehende kaiserliche Gepäck. Wir lassen Geschirr, Garderobe, Apotheke und anderes auf sich beruhen und sehen nur auf die Feldbibliothek. Aufzeichnungen dieses Inhaltes, aus welchen sich ganze Denkweisen erraten lassen, darf man nicht übersehen; bei Napoleon zum Beispiel ist für uns unschätzbar das Verzeichnis der Bücher, welche er auf den Zug nach Aegypten mitnahm: Ossian, Werthers Leiden, das Alte und Neue Testament, der Koran, der Veda, Mythologie und Montesquieu, die letztern fünf Namen unter der Rubrik „Politique"; denn um Erbauung war es ihm ja bei den Religionsbüchern nicht zu tun.

Anders die kaiserliche Feldbibliothek laut Porphyrogennetos: zunächst ein geistliches Ritualienbuch, dann strategische Schriften verschiedener Art; von Historikern unter andern Polyaen; dann aber ein Traumbuch und zwar wahrscheinlich das sehr umständliche des Heiden Artemidor, ein Buch, welches die Vorbedeutungen derjenigen Menschen oder Tiere enthielt, welche einem begegneten; endlich mehrere Schriften über die Witterung, wobei man in Zweifel bleibt, ob dieselbe meteorologisch oder im Sinne des Aberglaubens erörtert war. Den Beschluß macht ein Buch über das, was bei der Schiffahrt zu beobachten ist.

Endlich lernen wir noch den Gruß des Kaisers an Heeresscharen kennen: „Wir treffen euch gut! Wie gehts, meine Kinder? wie gehts euern Weibern, die meine Schwiegertöchter sind? und euern Kindern?" und so weiter. Die Truppe hatte zu antworten: „Im Leben (und Glanze?) deiner Herrschaft sind wir, deine Knechte, wohl auf!"

Vielleicht aber während der zurückgesetzte Kaiser noch an diesem Buche schrieb, traf er ganz im stillen, mit Hilfe eines längst vertrauten

Gardeoffiziers Basilios tückische Vorkehrungen zum Sturze des aufgedrungenen Mitkaisers Romanos Lakapenos und der Familie desselben.

Romanos, in Gewissensnöten, hatte dem Sohne des Porphyrogennetos und seiner Tochter Helena, dem künftigen Kaiser Romanos II., wenigstens eine fürstliche Ehe verschafft, mit Bertha, der Tochter des Usurpators Hugo von Italien, als wollte er doch das Reich auf diesen Enkel bringen; von geistlicher Seite war er gewarnt, gegen seine eigenen Söhne Stephanos und Konstantin kein allzu nachsichtiger Eli zu sein.

Da gewann jener Gardeoffizier zunächst (944) den Stephanos zum Sturze des Vaters, der auf eine Insel geschickt wurde, und im folgenden Jahr, unter Mitwirken der vornehmsten Generale, ließ Porphyrogennetos dann auch die beiden Schwäger bei einem Déjeuner an seinem kaiserlichen Tische plötzlich packen und in verschiedene Exile schleppen, und dies sogar auf Antrieb seiner Gemahlin Helena, der Schwester beider. Den jüngsten Bruder, den unwürdigen Patriarchen Theophylaktos, welcher seine Zeit mit Wohlleben und Pferdesport hinbrachte, ließ man in seinem Amte. Dann krönte Porphyrogennetos seinen Sohn Romanos II. zum Mitkaiser, und Theophylakt trug kein Bedenken, dabei zu pontifizieren. Die Opfer und mehrere sonstige Angehörige des Lakapenos wurden sämtlich zu Klerikern geschoren. Schwer zu erraten ist, weshalb Porphyrogennetos seinem früh von Bertha verwitweten Sohn eine zweite Gemahlin von geringer Herkunft, ja von einer Familie von Krämern gab, die später so übel berüchtigte Theophano. Freilich zeigte sich der nun zu voller Herrschaft gediehene Porphyrogennetos, abgesehen von seinen Verdiensten um die Wissenschaft, als ein kümmerlicher Regent, und wenn nicht die großen Generale der Familie Phokas für ihn glänzende Saracenensiege erfochten hätten, würde er schwerlich noch vierzehn Jahre, bis 959, weiterregiert haben. Es fand sich, daß er gerne trank, das Leichte dem Schweren vorzog, bei Bestrafungen mitleidslos war, und die Stellen, selbst die wichtigsten, äußerst leichtfertig besetzte, wobei sich seine Gemahlin Helena und jener nun hoch beförderte Gardeoffizier, der sein Helfer bei den Staatsstreichen gewesen, von den Ernannten bezahlt zu machen pflegten. Zugleich machte sich auch der Patriarch Theophylaktos eine ähnliche Einnahme von den durch ihn ernannten Geistlichen und Bischöfen. Allein das Ende des Porphyrogennetos erregt dann doch Mitleid; sein Sohn und Mitkaiser Romanos II., derselbe, welchem er das Buch von der Reichsverwaltung zugeeignet, „ungeduldig, daß der Vater noch regiere", ließ ihn vergiften,

und Theophano war Mitwisserin. Einige Tage vor seinem Tode, abends, flogen Steine von oben in seine Wohnräume, mit großem Sausen und gewaltigem Lärm; als er dann Wächter aufstellen ließ, war kein Täter zu finden; denn, sagt unsere Quelle, die Sache ging nicht von Menschen aus, sondern von einer höhern Gewalt. Wir aber müssen leider vermuten, daß der entmenschte Thronfolger noch einen Hohn zum Verbrechen habe fügen lassen.

Romanos II. (959—963) war liederlich und von seiner nächsten Umgebung abhängig, die ihm ähnlich war; der eigentliche Regent war ein Kammerherr Joseph Bringas. Es fehlte nicht an Verschwörungen; unter andern wollte jener Gardeoffizier, der Helfer seines Vaters, sich auf den Thron schwingen, wurde aber entdeckt und starb im Wahnsinn. Die Mutter Helena wollte der Kaiser aus dem Palaste entfernen; da ließ sie solche Verwünschungen hören, daß er sich davor entsetzte. Die Schwester dagegen zwang er Nonne zu werden unter äußerstem Widerstreben derselben. Die Mutter starb aus Gram hierüber.

Während dessen aber erkämpften die gewaltigen Brüder Phokas neue Siege für das Reich. Der ältere, Nikephoros, ist der Eroberer von Kreta, wo seit einem Jahrhundert eine ursprünglich aus Spanien gekommene, dann von andern Seiten her verstärkte mohammedanische Piratenrotte regiert hatte. Der andere, Leon, schlug den Emir von Aleppo bis zur Zernichtung und öffnete Syrien wieder der byzantinischen Herrschaft. Der Autor, welcher die Großtaten erzählt, ist freilich im Stande, daneben zu melden, daß damals in Konstantinopel ein Kunstreiter die größte Bewunderung erregte, indem er auf einem durch den Hippodrom jagenden Pferde stehend mit einem Schwert die schwierigsten Gebärden machte. Und Kaiser Romanos II. berief den Bezwinger von Kreta ab, weil eine Sage ging, wer die Insel bezwänge, werde Kaiser werden.

Allein mitten in diesen Dingen starb 15. März 963 Romanos erst vierundzwanzigjährig an den Folgen seines Wandels bei schwächlicher Konstitution; man sagte auch in Folge von Gift. Und nun ließ Theophano, Regentin für die hinterlassenen Kinder, den Nikephoros Phokas nach Konstantinopel kommen und im Hippodrom Triumph halten, vielleicht weil sie in ihm schon den künftigen Gemahl erkannte. Zugleich ließ sie den auf Lesbos im Exil lebenden Stephanos, Sohn des Romanos Lakapenos, aus der Welt schaffen. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Nikephoros damals die Fäden spann zu einer baldigen Usurpation; bei längerm Leben des Romanos II. hätte er wohl bis auf weiteres sich ruhig

verhalten, während jetzt, gegenüber einer Kaiserin-Witwe mit zwei Söhnen und zwei Töchtern im frühesten Kindesalter, er sich schlechterdings nur fragen konnte, welcher General sich des Thrones und der mehr oder weniger freundlichen und loyalen Obhut über diese Familie bemächtigen werde. Die Avancen der Theophano wollte Nikephoros, wie es scheint, gar nicht bemerken; nicht als Teilnehmerin einer Abrede, sondern erst in Folge von mächtigen Ereignissen sollte sie die seinige werden. Auf die Stimmung des Volkes von Konstantinopel konnte ein großer siegreicher General immer rechnen. Einstweilen fuhr er fort in einer längst begonnenen Komödie: er trug unter seinen Waffen ein härenes Gewand und aß kein Fleisch; überall wurde herumgesagt: der große Feldherr, seit ihm sein einziger Sohn beim Lanzenspiel verunglückt war, sehne sich längst nach dem Eintritt ins Kloster, und bei seiner Unterredung mit dem Kammerherrn Bringas beteuerte er, er würde schon längst Mönch geworden sein, wenn ihn nicht die Hingebung an die Kaiser Konstantin Porphyrogennetos und Romanos im Dienst festgehalten hätte.

Sowie er dann wieder bei der Armee in Kleinasien war, bereute Bringas, daß er dies Wild wieder aus dem Netze gelassen und schrieb heimlich an zwei andere namhafte Generale des anatolischen Heeres, Johannes Tzimiskes und Romanos Kurkuas, sie möchten gegen hohe Beförderungen und Belohnungen den Nikephoros aus dem Wege räumen; statt dessen zeigten sie diesem die Briefe und ließen ihm, heißt es, die Wahl, entweder seinen Staatsstreich zu machen, oder sogleich von ihrer Hand zu sterben. Und nun wurde vor größern, zu Caesarea vereinigten Heeresmassen Nikephoros zum Kaiser ausgerufen.

Der unvermeidliche Aufstand, welcher auf diese Nachricht in Konstantinopel ausbrach, war einer von den gefährlichen, indem der wildeste Pöbel drei Tage lang Raub und Demolition übte ohne Unterschied der Parteien, bis endlich Nikephoros Phokas durch die goldene Pforte einzog, wo ihm die ganze Stadt begegnete mit Lichtern und Räucherwerk und lautem Zuruf (20). In Aja Sofia wurde er sofort auf dem Ambon durch den Patriarchen Polyeuktos gekrönt.

Theophano wurde zunächst aus dem Palast in ein anderes kaiserliches Gebäude gebracht und Bringas in ein fernes Exil. Erst nach einigen Wochen warf Nikephoros die Maske ab, vermählte sich mit Theophano und gab seinen Kasteiungen den Abschied, lebte aber dann doch spartanisch einfach bis an sein Ende (963—969). Seine nunmehrigen

Stiefkinder Basilius II. (der spätere Bulgarentöter) und Konstantin VIII. galten als seine Mitkaiser, und den Basilius hatte schon sein Vater Romanos II. krönen lassen; allein sie wurden gewöhnt, dem neuen Stiefvater bei allen Zeremonien ehrfurchtsvoll die erste Stelle zu gönnen und auf niedrigen Sesseln etwas rückwärts Platz zu nehmen.

In Betreff der Persönlichkeit, des Hoflebens und der diplomatischen Verhandlungsweise des Nikephoros besitzen wir die bekannte Karikatur von der Feder des Bischofs Liutprand von Cremona, welcher im fünften Regierungsjahre des Nikephoros als Gesandter Ottos des Großen in Konstantinopel erschienen war. Der tapfere Saracenensieger wird geschildert als ein in jeder Beziehung odiöser Zwerg, und recht komisch liest sich zum Beispiel die Beschreibung einer jener Prozessionen, um welche sich einst Konstantin Porphyrogennetos so viele Mühe gemacht hatte; das ganze vornehme Gefolge trug weite und schäbige Tuniken, die schon die Großväter nicht neu getragen hatten. Freilich der Gesandte war auch auf alle Weise mißhandelt worden und hatte den enormen Dünkel von Byzanz gegen die ganze übrige Welt reichlich zu kosten bekommen. Aber in seinem Bericht macht er selbst mit seinem giftigen Schelten und mit seiner handgreiflichen Unfähigkeit zu jeder diplomatischen Verhandlung einen noch viel komischern Effekt als Nikephoros und die Byzantiner, ja uns will scheinen, als bekomme auch Otto der Große sein Teil mit. Die bekannte Streitfrage, ob Otto überhaupt wohl getan, nach langer Unterbrechung wieder die deutsche Herrschaft über Italien zu erstreben, mag unberührt bleiben; jedenfalls waren seine Geschäfte in Unteritalien von der zweifelhaftesten Art; er hatte die Langobardenfürsten von Capua und Benevent den Byzantinern abwendig gemacht und in seine Pflicht genommen und drohte auch den byzantinischen Besitz in Apulien und Calabrien zu nehmen in einer Zeit, da in jenen Gegenden jeder Waffengang, der nicht gegen die stets von neuem eindringenden Mohammedaner gerichtet war, sündlich und frevelhaft heißen mußte. Und während er solches einem Fürsten und Feldherrn wie Nikephoros bot, meinte er zugleich, dieser werde ihm die Verlobung seines jungen Stieftöchterchens, welches nach der Mutter Theophano hieß, mit seinem Sohne Otto II. gestatten, ja etwa die unteritalischen Gebiete als deren Mitgift drein gehen lassen. Hier ist die Frage erlaubt: wußte man denn in der Nähe Ottos des Großen nichts von dieser macedonischen Familie, mit welcher man sich doch nur deshalb alliieren wollte, weil sie für vornehmer galt als irgend eine im

Abendland? nichts von Romanos II., dem Vergifter seines Vaters? nichts von Herkunft und Tun und Treiben der Theophano, seiner Gemahlin und Witwe? Als der von seinem Herrn so übel exponierte Liutprand kaum lebendig wieder nach dem Abendlande zurückkam, erhob sich erst recht der Krieg in Unteritalien und nicht zu Ottos Vorteil, und bekanntlich wurde erst unter der folgenden Regierung die jüngere Theophano an Otto für seinen Sohn verabfolgt, unter Bedingung gänzlichen Verzichtes auf alles byzantinische Gebiet in Unteritalien. Die deutsche Geschichte bezeugt der Gemahlin Ottos II., daß sie dann als Regentin völlig im Interesse des deutschen Reiches gehandelt habe. Aber welche traurige und fremdartige Figur macht dann ihr Sohn Otto III., mit welchem der direkte Stamm Ottos des Großen ausging! In seiner Hingebung an Pomp und Zeremonien ist er das leibhaftige Abbild seines Urgroßvaters Konstantin Porphyrogennetos.

Nikephoros aber, welches auch sein Aussehen und wie düster und stürmisch seine Art gewesen sein möge, bleibt eine unvergeßliche Gestalt in der Weltgeschichte, und es hat seinen Grund, daß von ihm umständlicher die Rede ist, als von einer Reihe von Kaisern vor und nach ihm. Zwar enthält eine unserer Hauptquellen eine förmliche Anklageschrift gegen ihn; aber jeder einzelne Punkt derselben kann je nach der Sympathie des Lesers zu seinem Lobe gewendet oder doch wenigstens irgendwie gerechtfertigt werden. Sobald man sieht, daß er um jeden Preis dem Reiche nach allen Seiten Luft machen und dessen kriegerische Kräfte und Erfolge auf das höchste steigern wollte, begreift man zunächst die finanzielle Härte seiner Regierung und die geringe Rücksicht auf die Klagen der öffentlichen Meinung, zumal derjenigen der Hauptstadt. Unter Berufung auf das Kriegsbedürfnis verringerte er eine Art von Honorar der Senatoren, kassierte die Pensionen frommer Vorgänger an einzelne Kirchen und Klöster, verbot der Kirche die weitere Bereicherung durch Grundstücke, nahm den Bischöfen eine beträchtliche Quote ihrer Einnahmen und ließ keinen mehr wählen ohne sein Gutachten; ja die neuernannten heißen geradezu Leute des Kaisers. Mit dem Werte der Münzen machte er freilich Künste, wie sie in keinem Jahrhundert, in keinem Reiche zu loben sind, und den Soldaten soll anfangs in Konstantinopel viel übler Mutwille gegen die Einwohner nachgesehen worden sein. Den Schlüssel zu seiner ganzen Denkweise aber gibt ein neues Dogma, dessen förmliche Annahme er dem Klerus zumuten wollte; gegenüber dem bisherigen byzantinischen Ideal der Heiligkeit, nämlich

der mönchischen Askese, verlangte er: die im Kriege Gefallenen sollten fortan als Märtyrer verehrt werden. Da weit seine wichtigsten und ersehntesten Kämpfe gegen den Islam gerichtet waren, hatte dies in seinem Sinn volle Wahrheit. Dem Gesandten Ottos sagte er: „Unser Reich führt Krieg gegen die Assyrer, und nicht gegen Christen, wie dein Herr tut!"

Das erste, was Nikephoros gleich nach seiner Thronbesteigung wagte, war der Bruch mit den Fatimiden, den Herren des wichtigsten Teils der afrikanischen Mittelmeerküste und der Insel Sizilien, von wo aus sie häufig auch Unteritalien an sich zu reißen suchten. Als zur Jugendzeit des Konstantin Porphyrogennetos Byzanz zugleich von diesen „Karthagern" und von Simeon dem Bulgaren bedroht wurde, hatte sich die vormundschaftliche Regierung zu einem Jahrestribut an die fatimidischen Khalifen bequemt; zwischenhinein hatte man seither auch wieder Krieg mit ihnen geführt und dann weiter bezahlt. Dies war „ein Abscheu" für Nikephoros; diese Schmach sollte keinen Augenblick weiter geduldet werden. Zunächst freilich hatten Flotte und Heer, die er ausgesandt, in Sizilien Unglück; allein diese Gegenden waren bei weitem nicht das Hauptziel für ihn; seine Richtung ging längst auf Syrien, auf einen rastlosen Kampf mit den Hamadanidenfürsten von Mosul und Diarbekr, mit den so viel als unabhängigen Emiren von Aleppo und andern Gegenden und mit dem Beherrscher der Gläubigen selbst, nämlich mit dem abbassidischen Khalifen, welcher damals unter der militärischen Obhut des Hauses der Buiden lebte; zunächst sollte das obere Euphratgebiet genommen werden, und Bagdad sollte zittern. Denkt man sich ein halbes Jahrhundert von Regierungen, wie die des Nikephoros, so konnte der ganze Islam tief und auf immer erschüttert werden.

Zunächst sandte er nach dem Osten jenen Johannes Tzimiskes, der ihm einst die Wahl gelassen zwischen Tod und Krone. Vor allem machte derselbe mit Cilicien fertig, wo bisher als furchtbare Gegner zu Land und Meer die Emire von Tarsus gehaust hatten; die gewaltige Schlacht von Adana zernichtete die ganze Kraft der dortigen Mohammedaner; der Hügel, auf welchem ihre letzten 5000, Mann um Mann, niedergemacht wurden, hieß seither die Bluthöhe, weil das Blut stromesweise davon niederfloß. Im folgenden Jahre (965) zog Nikephoros selber mit großer Heeresmacht aus und blieb dann über den Winter im Osten; Tarsus, Laodikea, Aleppo wurden erobert, das phönizische Tripolis und Damaskus steuerbar gemacht. Antiochien am Orontes, welches er vielleicht mit dem ersten Anlauf hätte nehmen können, griff er nicht an,

man sagte, weil in aller Mund die Rede ging: gleich mit Einnahme dieser Stadt werde der Kaiser sterben. Aber zwei im Osten zurückgelassene Befehlshaber nahmen dann die berühmte alte Stadt dennoch, obwohl er es ihnen bei seinem Weggang ausdrücklich verboten hatte. Unter der folgenden Regierung sollte es sich dann weisen, weshalb er von dieser Eroberung nichts hatte wissen wollen.

Auch Cypern wurde wieder gewonnen, und der heilige Nikon reinigte das dort noch vorhandene Christentum. Den Bulgaren versagte Nikephoros wie den Fatimiden den üblich gewordenen Tribut, bekriegte sie im Balkan und kaufte dann die Russen unter Swiatoslaw zu einem Angriff mit 60,000 Mann gegen sie. Den schon erwähnten unteritalischen Krieg führte er durch Generale.

Wie groß aber auch seine Verdienste um das Weiterleben des Reiches sein mochten, der anfängliche Jubel um ihn war völlig verstummt, und er wußte sich allgemein gehaßt. Die weitläufige Gebäudegruppe, welche zusammen der Kaiserpalast hieß, hatte damals ringsum allerlei zierliche Außenbauten, welche wir uns als Pavillons und Casinos vorstellen dürfen; diese demolierte er und machte aus dem Palast eine „Akropolis und Tyrannenburg gegen die unglücklichen Konstantinopolitaner", mit Vorratsräumen und Kornspeichern, als wäre er darauf gefaßt, dort eine Belagerung auszuhalten; freilich, als die ganze Befestigung fertig war, in der Nacht desselben Tages, da ihm der Bauaufseher die Schlüssel überreicht hatte, ist er dann aus der Welt geschafft worden. Die Ueberlieferung betont in einer Reihe von Zügen den tiefen Haß der Stadtbevölkerung, welchen er sich durch seine offenbare Verachtung derselben zugezogen hatte; allein diese Tradition steht deutlich unter dem Einfluß der Stimmungen jener letzten Zeit, und selbst in Betreff einer Getreideverteuerung, deren sich Nikephoros Phokas sogar gerühmt haben soll, ist ihr nicht recht zu trauen, indem der Mißwachs durch austrocknende Winde zugegeben wird und damit auch eine Ursache der allgemeinen Teuerung. Ganz gewiß ist noch im Volke gegen ihn geschürt worden, als sänne er auf das Verderben der Bevölkerung, und diejenigen, welche sich zu seinem Sturze zusammentaten, werden auch zu diesen Hetzereien die Mittel gehabt haben. Schon gab es bei einer Prozession, ja sogar auf dem Exerzierplatz offene Insulten gegen ihn und sogar Steinwürfe.

Die entsetzliche Theophano und Johannes Tzimiskes hatten sich einander heimlich genähert. Mit einiger Phantasie wäre es nicht schwer,

sich die innern Vorgänge in diesen beiden auszumalen. Der Kaiser hatte der Gemahlin längst nicht mehr, ja vielleicht niemals getraut und sie samt den jungen Stiefsöhnen schon auf den asiatischen Feldzug mitgenommen, ohne Zweifel, damit sie nicht in Konstantinopel sich irgendwie mit Gegnern einlasse; unterwegs ließ er sie damals in einer Festung seiner warten. Tzimiskes aber war in des Kaisers Ungnade geraten und mußte in seiner Wohnung außerhalb der Hauptstadt in einer Art von Hausarrest leben, wo ihn niemand besuchen durfte, offenbar, weil Nikephoros auch gegen ihn Verdacht hatte. Die Verrechnung zwischen diesen beiden bleibt unsern Augen entzogen; als Feldherrn gleich ausgezeichnet, in den Mitteln gleich unbedenklich, sind sie doch auf ewig darin unterschieden, daß Nikephoros der Verratene und Tzimiskes der Verräter gewesen ist. In den letzten Tagen war Nikephoros wieder milder geworden; auf Betrieb der Theophano, heißt es, sollte Tzimiskes wieder nach der Hauptstadt kommen, und erst als er schon gegenüber von Konstantinopel in Chalcedon war, hieß es wieder, er solle noch etwas warten. Allein in der Nacht des 11. Dezember 969 wurde er über das Wasser geholt und nach dem kleinen Hafen gebracht, welcher unmittelbar an den Palast stieß. Nikephoros mochte alle Tore seiner Burg wohl geschlossen und mit zuverlässigen Wachen versehen haben: darauf hatte er nicht gerechnet, daß seine Gemahlin den Todfeind samt fünf andern in einem Korb würde aus dem Hafen heraufwinden lassen. Zuletzt war ihm doch wieder ein Verdacht aufgestiegen; schriftliche Warnungen kamen, und er soll noch an dem grauenvollen Abend seinen Bruder Leon mit bewaffnetem Begleit zu sich entboten haben, der dann zu spät gekommen sei. Als die Bande oben war und mit gezogenen Schwertern in sein Schlafgemach drang, fanden sie dasselbe leer und glaubten einen Augenblick verraten zu sein — war nicht am Ende die Kaiserin zu allem fähig? Im Schrecken sollen sie nahe daran gewesen sein, sich aus dem Palast hinunter zu stürzen — da erschien ein Diener aus der Frauenwohnung, das heißt von der Kaiserin ihnen nachgesandt, und wies ihnen den Weg zu dem Raume, wo Nikephoros war. Mochte er vielleicht auf die Warnung hin öfter das Schlafgemach gewechselt haben? Sie fanden ihn am Boden schlafend auf einem scharlachfarbenen Tuch und einem Bärenfell, das er einst von seinem Oheim, einem Mönche, erhalten. Er konnte noch nicht lange eingeschlafen sein; Tzimiskes weckte ihn, den großen Waffengenossen, durch einen Fußtritt; da stützte er den rechten Arm auf und schaute empor; einer versetzte ihm einen furchtbaren Hieb

auf die Mitte des Schädels; inzwischen hatte Tzimiskes irgendwo Platz genommen auf einem kaiserlichen Sessel; vor ihn schleppten die übrigen nun unter lautem Hohn den Sterbenden, welcher nur noch seufzen konnte: „Kyrie eleison, hilf, o Gottesmutter!“ Da aber inzwischen im Palaste Lärm geworden war, und die Wachen es merkten und solche herbeikamen, welche den Kaiser würden verteidigt haben, machte die Bande denselben völlig nieder, schnitt sein Haupt ab und zeigte es durch ein Fenster. Da sahen die unten herbei eilenden zum letztenmal, etwa zwischen zwei Fackeln, die entstellten Züge dessen, welcher dem Reiche Kreta, Cilicien und das nördliche Syrien wiedergegeben. Schon in der Nacht hörte man, wie Leute auf den Gassen den Johannes Tzimiskes als Kaiser hoch leben ließen.

Johannes Tzimiskes (969—976) bestieg den Thron ausdrücklich nur als Mitregent der beiden Söhne des Romanos II., Basilios' II. und Konstantins VIII. Mit Hilfe eines jener Kammerherrn, die an diesem wandelbaren Hofe sich durch Geschäftstalent unter mehrern Kaisern zu behaupten wußten, und den er zum Genossen seiner Herrschaft, etwa in der Art eines Wesirs erhob, änderte er den Hof und die hohe Beamtenschaft und ließ die von Nikephoros Verbannten zurückkehren. Unter diesen waren Bischöfe, welche lieber ins Exil gegangen waren, als daß sie die Dekrete zur Beraubung und Erniedrigung der Kirche unterschrieben hätten.

Für die Verwandten des Nikephoros genügte dem Tzimiskes das Exil; überhaupt zeigte er sich merkwürdig ruhig, besonnen und unter Umständen verlogen.

Am Tage nach der Schreckensnacht war er mit geringem Geleit nach Aja Sofia gegangen, um sich dort vom Patriarchen Polyeuktos krönen zu lassen. Allein dieser weigerte ihm den Eintritt, so lange seine Hände noch von Blut trieften, und verlangte Werke der Reue. Tzimiskes nahm dies ganz gelinde auf; er begehrte nur in Güte zu verhandeln; den Nikephoros habe er nicht eigenhändig getötet, sondern Leon und Atzypotheodoros hätten es getan im Auftrage der Kaiserin. Da verlangte der Patriarch, diese müsse aus dem Palast geschafft und nach einer Insel verbannt werden. Dem neuen Kaiser brach hierüber nicht das Herz; Theophano kam nach Proconnesos, und auch jene beiden Mörder mußten aus der Stadt. Außerdem wurden die kirchenfeindlichen Dekrete des Nikephoros feierlich zerrissen und der Kirche wieder ihre frühere Freiheit gegönnt. Und erst als Tzimiskes noch außerdem versprochen,

zur Sühne des Begangenen sein ganzes Privatvermögen an die Armen zu verteilen, öffneten sich die Pforten von Aja Sofia, und an Weihnacht krönte ihn der Patriarch.

Er trat in die mazedonische Kaiserfamilie ein durch Vermählung mit einer Tochter des Porphyrogennetos, Tante seiner Mündel.

Tzimiskes war einer jener Byzantiner, in welchen die Ruchlosigkeit des Emporkommens sich mit großen Regenteneigenschaften vertrug. Er siegte über alle Feinde des Reiches, zunächst über Russen, Bulgaren, Petschenegen und Türken (Ungarn) und hielt dann seinen Triumph unter größtem Jubel sehr bescheiden; auf das für ihn bereit gehaltene schneeweiße Viergespann ließ er die Gewänder der überwundenen Bulgarenkönige legen und darüber das Bild der Gottesmutter, der Stadtschützerin, aufstellen; er selbst ritt hernach. Er erleichterte die von Nikephoros so hoch gespannten Steuern, war im Strafen von Komplotten merkwürdig gelinde, hatte bedeutende Generale und wußte sie offenbar zu behandeln. Jetzt gab er auch die jüngere Theophano für Otto II. her, aber nur unter Bedingung des ottonischen Verzichtes auf Apulien und Calabrien.

Seine persönliche Kühnheit war gefürchtet; im Russenkrieg bot er einst dem Großfürsten Swiatoslaw den Entscheid durch Zweikampf an, sintemal durch Eines Mannes Tod besser fertig gemacht werde, als durch Aufzehren und Hintöten der Völker; wer siege, der möge dann Herr über alles sein! — Swiatoslaw verbarg hinter den hochmütigen Reden, womit er dies abwies, vermutlich ein anderes Gefühl.

Mit den Erwerbungen des Nikephoros im Orient sah es anfangs deshalb mißlich aus, weil die Mohammedaner durch den Verlust von Antiochien außer sich geraten waren. Antiochien wurde zwar durch einen tüchtigen General Nikolaos verteidigt; aber andere Städte gingen verloren, und schon wurde dafür gearbeitet, daß die verschiedenen Staaten des Islams all ihre Feindschaften bei Seite setzen und sich gegen Byzanz verbinden sollten; die Anführung sollte den Karthagern, d. h. den Fatimiden zufallen als den im Land- und Seekrieg Kundigsten. Allein eben diese waren damals im Begriff, Aegypten zu ihrem Reiche zu ziehen, und hielten ihre raubgierigen Augen bereits auf den Orient geheftet. Der Gedanke des großen Bundes blieb eine schöne Aufwallung. Nach einiger Zeit erschien Tzimiskes selbst im Orient, nahm Aleppo wieder und zog südwärts, man sagt, bis nach Damaskus, ging dann über den Euphrat und eroberte Samosata, Edessa und Nisibis, und diesmal hatte

man in Bagdad Ursache zum Zittern. Mangel an Lebensmitteln soll ihn zum Rückzug bewogen haben, auf welchem er durch jenen Kammerherrn und Wesir soll vergiftet worden sein, weil ihm über dessen Raubsucht die Augen aufgegangen waren. Kaum lebend erreichte er Konstantinopel und starb 976, zu früh für seine Schützlinge und Mitkaiser, unter welchen die Erschütterungen des Reiches wieder begannen. Diesem Reiche aber sollte es beschieden sein, noch lange auf der Bresche zu stehen, und schon im XI. Jahrhundert bekam es zu glänzenden neuen Feinden, nämlich dem Weltreich der seldschukischen Türken, auch glänzende heroische Verteidiger, das Haus der Komnenen.

DIE ALLEGORIE IN DEN KÜNSTEN

15. FEBRUAR 1887.

Religionen und Völkergeschichten, sollte man denken, bedürften zu ihrer Verherrlichung durch die Kunst nur ihrer großen göttlichen und menschlichen Persönlichkeiten und Ereignisse. Allein tatsächlich und zu allen Zeiten hat sich auch die Allegorie eingestellt und in Farbe, Marmor und Erz Verwirklichung verlangt. Allegoria ist Andeutung oder Darstellung einer Sache durch eine andere, indem man den Gedanken verhüllen und doch offenbaren will, zum Beispiel Darstellung einer allgemeinen Wahrheit durch eine Erzählung, Parabel, äsopische Fabel. In der Kunst und ihrer Sprache dagegen hat das Wort einen ganz bestimmten und engen Sinn: Darstellung eines Allgemeinen in einer menschlichen Gestalt. Sprache und allgemeine Betrachtung sind der Kunst längst vorangegangen: aus vielen Erscheinungen derselben Gattung ist bereits das ihnen Gemeinsame abgezogen worden, es sind Abstracta entstanden, und zu deren Darstellung wird nun nicht nur die bildende Kunst veranlaßt, sondern auch die Poesie ist nicht selten hierauf eingegangen. Wir werden fortan „Abstractum" und „allegorische Figur" als gleichbedeutend brauchen.

Sorgfältig beseitigen wir hier andere Bedeutungen des Wortes Allegorie: das schon erwähnte Gleichnis in Gestalten aus dem wirklichen Leben, die Parabel, ferner die Anspielung auf irgend eine Tatsache durch Ereignisse der Vorzeit, so bei Rafael in den vatikanischen Sälen, als er den französischen Ueberfall des Kirchenstaates durch die Geschichte des Heliodor züchtigte und den religiösen Zweifel der damaligen Zeit durch die Messe von Bolsena widerlegte.

Im allgemeinen sind nun die allegorischen Gestalten oder Abstracta beim Volk nicht beliebt, und ein häufig vorkommendes Vorurteil findet sie langweilig. Einst war hier ein Kupferstich sehr verbreitet, welcher die Hoffnung darstellte, wie sie vor einem Vorhang sitzend, zum Fenster hinaus sah, neben sich einen großen Anker; sie schien die personifizierte Langeweile.

Allein die Jahrtausende vor uns haben längst für die Allegorie entschieden; eine mächtige Tradition hat die Umwälzungen der Staaten, Völker und Kulturen überstanden, und nun ist die Allegorie so wenig mehr aus der Kunst zu entfernen, als die allgemeinen Ausdrücke aus der Sprache.

Wenn auch die christliche Religion sie allenfalls in der Kunst entbehren kann, so konnte es, wie sich zeigen wird, die griechische Religion nicht; vollends aber kann die weltliche monumentale Kunst nicht ohne sie auskommen, und die Ruhmredigkeit des Menschengeschlechtes klammert sich fest an sie an.

Die Tätigkeit, durch welche Menschen kulturgeschichtlich und weltgeschichtlich mächtig geworden, die Summe ihrer moralischen und intellektuellen Eigenschaften läßt sich zunächst nicht in ihrem Bildnis allein sichtbar machen, sodann in der Regel auch nicht durch Einzelereignisse, die der Künstler erzählen könnte, und hier nimmt sich die Allegorie, das Abstractum sein Recht.

Man wird jene Eigenschaften in besondern Gestalten verewigen, daneben aber auch die Richtungen und Tätigkeiten, die von einem Mächtigen ausgegangen, in figurenreichen Schilderungen entwickeln. In Skulptur und Malerei, in großen Räumen und an großen Bauten können dann allegorische Gestalten mit solchen allgemeinen Tätigkeitsbildern zusammen ausgedehnte Zyklen, Gedankenkreise bilden.

Welches ist der heutige Bestand an Allegorie?

Vor allem lassen sich Völker und Reiche ihre Personifikation in möglichst großartigen, äußerlich oft kolossalen Gestalten nicht nehmen, und auch die Städte haben sich von Alters her so darstellen lassen, kenntlich an ihren Mauerkronen. Die Physiognomie wird neben ihrer Idealität auch etwas besonderes, der einzelnen Nation oder Stadt gemäßes zu erreichen suchen, und für weiteres sorgen zunächst Attribute, sodann aber Reliefs um Sockel und Aufbau und Nebenfiguren, welche wiederum Allegorien sind, teils örtlicher Art (besonders große Ströme), teils moralischer und intellektueller Art (Krieg, Handel, Industrie, Ueberfluß und so weiter). Die Aufgaben der Völker-Allegorie können riesige sein, wie die Germania im Niederwald. Hier ist auch der Viktoriendenkmäler zu gedenken, obgleich hier eine Gestalt der antiken Kunst benützt werden konnte.

Prachtbrunnen bedürften der Abstracta kaum oder doch nicht notwendig, da sie mit den schönen Wasserfabelwesen im Geist des Altertums auf das reichste geschmückt werden können. Der Brunnen kann schon mit bloßer Schönheit auskommen.

Das eigentliche Denkmal, die Verherrlichung eines Individuums, ist gegenwärtig massenhaft in Uebung. Sobald man irgend über die Porträtstatue hinausgeht und die Beziehungen des betreffenden zum Leben

andeuten soll — sei er Fürst, Feldherr, Beamter, Dichter, Künstler oder was immer gewesen — melden sich die Abstracta unvermeidlich von selbst, am Sockel oder in Nebenfiguren.

Man denke an das Goethe-Denkmal in Berlin mit den Gestalten der lyrischen und tragischen Poesie und wissenschaftlichen Forschung samt drei Genien; an das Schillerdenkmal von Begas mit lyrischer und tragischer Poesie, Geschichtschreibung und Philosophie; an das Beethovendenkmal in Wien mit Prometheus und dem Geier.

Es zeigt sich, daß die kräftigsten Meister der Plastik diese Gestalten lieben, und besonders beim Berliner Schillerdenkmal käme man nicht auf die Idee, welche man wohl aussprechen hört: „die Allegorie sei eine besondere Liebhaberei verfallender Kunstepochen". Die Skulptur, was auch Individuelles von ihr verlangt werde, bleibt dem Idealen zugeneigt, welches allein ihr gestattet, frei ihren innersten Antrieben nachzuleben (1).

Vieles, was in einer Porträtstatue selbst bei geistvollster Auffassung ganz unmöglich anzudeuten ist, Eigenschaften, welche der Mann hatte und Wirkungen, die er hervorbrachte, werden auch in den Reliefs des Sockels irgendwie ausgesprochen, in plastischen Schilderungen. Es können Zustände, ideal gegebene, aber konkrete Genrebilder sein: am Sockel eines Mächtigen das Gedeihen, der Kunstfleiß, die Festfreude, die Rüstungen zur Wehrkraft als Beschäftigungen — in Summa Tätigkeitsbilder; oder auch wiederum Allegorien; so findet sich am Max-Josephsdenkmal zu München außer der Bavaria die Felicitas publica zwischen den Beschäftigungsreliefs. An Kundmanns Schubert-Denkmal im Stadtpark zu Wien ist auf der einen Seite das Quartett als vier liebliche Genien angebracht.

Es findet sich auch zum Beispiel bei sehr bevorzugten Fürsten, daß gerade die äußern Ereignisse bei weitem weniger wünschbar sind für die Darstellung als die Zustände, — abgesehen davon, daß letztere im Relief bei weitem darstellbarer sind; das zarte Leben und die innere Bedingung des Reliefs machen es nicht geeignet zur Illustrierung jedes beliebigen äußeren Hergangs, selbst wenn derselbe an sich wichtig und sogar zum Beispiel im malerischen Bilde der Darstellung würdig wäre.

Vollends aber soll man beiden Künsten nicht Momente zumuten, welche erst in ihren Folgen wichtig geworden sind.

Kolossale Aufgaben wie Rauchs Friedrichs-Denkmal, an dessen Sockel sogar alle berühmten norddeutschen Zeitgenossen versammelt

sind, oder vollends das Prinz Albert-Denkmal im Hyde Park, welches die geistigen Beziehungen einer halben Welt in Porträts und Allegorien um den Verewigten gruppiert, bleiben außer Betracht.

Als neueste allegorische Aufgabe seien das Lessingdenkmal für Berlin und die in der Presse besprochenen Konkurrenzarbeiten genannt, soweit die Sockelreliefs in Frage kommen. Eine ganze Anzahl von Allegorien werden hier namhaft gemacht: die Athene schmettert ein Ungetüm, die Lüge, nieder; die Toleranz: sie ist ein Weib mit Fackel, das gen Himmel schaut, und über ihren Schoß reichen sich kniend ein Mann und ein Knabe die Hände, mit stürmischem Drängen, wie von langer Knechtschaft erlöst; auf jeder Seite steht ein Ringer, welcher die Hydra der Heuchelei bezwingt; da ist auch ein Jüngling, welcher Gott um den Trieb nach Wahrheit bittet, da die Wahrheit selbst, nur für Gott bestimmt, in ihrer Felsenkammer schlummert; sogar „der kritische Geist" erscheint als allegorische Gestalt. Bei Dichtern hat man sich etwa statt der Allegorien der Hauptgestalten aus ihren Dichtungen bedient, zum Beispiel an Schwanthalers Goethestatue in Frankfurt; allein auch wenn diese besser wären, würden sie der mißratenen Porträtstatue nicht aufhelfen können, an welcher nur der Kopf gut ist.

In den drei letzten Jahrzehnten hat nun eine zunehmende Verbindung der Skulptur und besonders der Allegorien mit der Architektur stattgefunden.

Das monumentale Bauwesen des Empire und der nächstfolgenden Zeit war fast ohne plastischen und malerischen Schmuck; hie und da wurde eine Nische für die Statue eines berühmten Mannes geschaffen und da blieb noch die Nische oft unausgefüllt.

Eine Aenderung begann mit einigen figurenreichen Giebelgruppen auf Anregung der Elgin Marbles. Die Giebelgruppe der 1830 vollendeten Glyptothek von Wagner enthält eine einzige allegorische Figur und dies ist, dem häufigen Gebrauch seit der Renaissance zufolge, eine Gottheit, bei welcher der Künstler einen fertigen und vorzüglichen Typus geschenkt bekommt, diesmal Pallas als Schützerin der plastischen Kunst. Die übrigen acht Figuren sind die plastischen Künstler nach ihren einzelnen Beschäftigungen: der Modellierer, der Erzgießer, der Steinbildhauer, der Töpfer als solcher und so weiter, und man kann streiten, ob sie Allegorien oder eher Repräsentanten zu nennen sind; jedenfalls brauchte die Kunst sie nicht erst zu schaffen, wie die Abstracta, sondern sie fand sie im Leben vor, wenigstens im vergangenen. In Paris ent-

standen die Giebelgruppen des Pantheon und der Madeleine, und allmählich wurde die reichere Anwendung des Plastischen wenigstens ein allgemeiner Wunsch bei Prachtbauten (2).

Aber erst seit Mitte unseres Jahrhunderts verband sich die architektonische Komposition selbst in reicherem Maße mit figürlichen Elementen jeder Art, und erst seit anderthalb Dezennien tritt zum gemeißelten Stein an den Fassaden auch noch das Mosaik, die glasierte Malerei, die einst blühende, dann längst vergessene gewöhnliche Malerei, das Sgraffito hinzu und im Innern ganze Zyklen von Fresken und anderm. Residenzen, Gerichtspaläste, Ministerien, Museen, Theater, Bahnhöfe, Banken, Börsen, Zeughäuser, Kunstschulen und jetzt oft auch Privatgebäude werden mit einem früher unerhörten figürlichen Reichtum ausgestattet. Manches ist wohl nur dekorativ und für die Ferne berechnet; immer aber sind es sehr vorherrschend ideale Gestalten und Ereignisse, und als solche ein Glück für die Kunst gegenüber dem sonst vordringenden Realismus. Hier tritt denn eine massenhafte Verwendung der Allegorien oder Abstracta auf. Wir werden völlig davon umringt, ob wir wollen oder nicht.

Die Bestimmung oder Idee des Baues selber wird meist in einer großen weiblichen Gestalt versinnbildlicht, sei es, daß sie allein vorhanden ist, sei es, daß sie als Mitte einer Giebelgruppe, thronend oder stehend erscheint. Dann kommen in Nischen oder auf Dächern und Balustraden verteilt vor: verwandte Abstracta, Seitenideen oder wiederum jene Repräsentanten entweder in allgemeinem Sinn, wie im Giebel der Glyptothek, oder in historischem Sinn als berühmte Männer des betreffenden Faches (in Statuen, Büsten, Medaillons) (3). Manches in Bogenwinkeln, Dreiecken, Giebelenden und anderswo verrät sich bald als bloße Füllfigur, womit nur eine höhere Belebung des Raumes bezweckt wird, als die Architektur von sich aus erreichen könnte; aber auch diese Füllfiguren sollen der Kunst um ihres idealen Stiles willen willkommen sein.

Auch die Karyatiden oder weiblichen Stützfiguren erregten Entzücken, als sie an Drakes Haus im Tiergarten nach langem Todesschlaf wieder aufwachten; nur wurde seither etwas starke Verschwendung damit getrieben, und in Wien allein wäre an Karyatiden in Freiskulptur und Wandrelief wohl ein Bataillon zusammenzubringen, jedenfalls sehr viel mehr als einst im ganzen alten Hellas vorhanden waren.

Nun ist zuzugeben, daß dieser ganze Schmuck moderner Prachtfassaden lange nicht so im einzelnen genossen wird, wie die Schöpfer

desselben erwarten mochten. Nicht viele Leute haben die physische Kraft, ein Ganzes so reich an Einzelgestalten und Szenen genau durchzugehen, bei der Ermüdung, welche der Anblick von unten und die Bewaffnung des Auges unvermeidlich mit sich bringen, zumal bei grellem Sonnenlicht. Und was vollends auf dem Dache gegen die Luft steht, ist wirklich mühsam zu prüfen. Die Zeit hätte man immer, wenn man wollte. Es bleibt aber gemeinhin bei einem summarischen Eindruck von Reichtum.

Schlimmer ist aber, daß man auch von dem, was man wirklich ansieht, — allegorischen Figuren und Gruppen — oft nur wenig berührt wird und wenig behält. Man weiß bald nicht mehr recht, was man gesehen hat. Von den Gruppen am Erdgeschoß der großen Oper in Paris, welche doch gewiß keine geringen Arbeiten sein können, fixiert sich keine, als „la Danse", das so viel bestrittene Wunderwerk des jung verstorbenen Carpeaux. Man kann wohl sagen: Die Aufgabe war bei weitem günstiger als die „Musique dramatique" und „Musique lyrique" anderer, welche in den übrigen Gruppen dargestellt sind; aber es möchte wohl den tüchtigen Meistern dieser übrigen Gruppen auch der Tanz nicht so gelungen sein, wie er Carpeaux in seiner frevelhaften Weise gelang.

Ferner wird bisweilen eine plastische Profusion an unrechter Stelle geübt. Börsen zum Beispiel mögen notwendige Atmungsorgane des modernen Lebens sein und sollen in der Mitte des Luxusquartiers einer großen Stadt eine reiche bauliche Physiognomie erhalten. Es hat aber keinen Sinn mehr, wenn an der Börse von Brüssel schon die Podeste der Vortreppe mit großen Gruppen, Löwen von Genien gelenkt, beginnen. Die eigentlichen Abstracta wären auf einer Börse die Gestalten der Hausse und der Baisse, und diese könnte man ja auf dem Giebel eines solchen Gebäudes auf einem ehernen Wagebalken und vom Winde beweglich anbringen, weiterer Allegorien, wozu der Ort einladen würde, nicht zu gedenken, zum Beispiel der Dämonen des Kraches.

Eine der gediegensten Gesamtdekorationen in Plastik, Mosaik und Malerei aus unsern Tagen ist wohl die des Berliner Kunstgewerbemuseums. Ohne einige kühne Allegorien ist man doch nicht ausgekommen: in einem Giebel lehnen zu beiden Seiten einer Pallasbüste zwei männliche Gestalten, welche den erfindenden und den ausübenden Künstler andeuten sollen; in venezianischem Mosaik sind anderswo die Hauptepochen des Kunstfleißes versinnlicht durch allegorische Gestalten, wie die Kunst des Islams, die Byzantinik, die Gotik, die Re-

naissance und andere, welche man durch Baumodelle in ihren Händen kenntlich gemacht hat; ein Fries im Lichthof schildert die Ueberbringung von Festgaben aller Zeiten und Völker, von der Steinzeit an, an die thronende Borussia.

Im ganzen wird man sagen müssen: Bei fortdauerndem reicherem Schmuck öffentlicher Gebäude jeder höhern Bestimmung wird man auf stets neue Offenbarungen der plastischen und gemalten Allegorik gefaßt sein müssen. Gar zu vielartige und wichtige geistige Beziehungen, deren Darstellung man verlangt, lassen sich durch bloß historische Gestalten und Szenen absolut nicht verwirklichen. Es wird nicht immer leicht sein, deutlich zu sprechen, selbst für Gebildete; aber die Kunst wird solche ideale Aufgaben immer willkommen heißen, und ihr Genius wird sie führen.

Und nun steigen wir die vergangenen Zeiten rasch aufwärts, um den Gang der Allegorien auch durch die ältere Kunst zu verfolgen.

Die nächste Vorzeit, welche wenigstens bei ihren Festen einen großen Verbrauch derselben aufgewiesen hat, war die französische Revolution. Unter der Leitung Davids entstanden riesige Statuen der Natur, der Liberté; beim Feste des 10. August 1793 sah man das „Volk" auf einem Fels sitzend, bedroht vom herankriechenden Ungeheuer des Fédéralisme; am Feste des höchsten Wesens, 8. Juni 1794, hatte Robespierre die Funktion, eine riesige Gruppe von Atheismus, Ehrgeiz, Genußsucht, Zwietracht und falscher Einfachheit anzuzünden; als dieselbe zusammensank, kam, freilich etwas geschwärzt, eine Statue der Weisheit zum Vorschein. Von ähnlichem Geschmack waren auch die Feste des Directoire (4). Da kam es etwa vor, daß Direktoren und Gesetzgeber zwischen griechischen und römischen Gottheiten nach dem Marsfelde zogen, und der Sonnenwagen des Phöbus, von Jahreszeiten und Horen umtanzt, im Moraste stecken blieb, ehe er noch seinen hölzernen Tierkreis erreichte (5).

Woher stammte aber zunächst diese Manier? Direkt aus der Kultur, Kunst und Poesie des vorhergegangenen Zeitalters, und Voltaire hatte in seiner Henriade ausgiebigen Gebrauch davon gemacht (6). Man darf freilich fragen: Hat die Poesie dasselbe Recht auf allegorische Gestalten wie die bildende Kunst? Hat sie nicht die Verpflichtung, alle Motive, das heißt alle Beweggründe des Handelns in lebendige Menschen zu verlegen und hiefür all ihre erfindende Kraft anzustrengen? (7) Die Beantwortung ist nicht ganz einfach; soviel aber ist gewiß, daß die Poesie

der Epoche Ludwigs XIV. mit ihren Allegorien schlechte Geschäfte gemacht hat.

Im V. Gesang der Henriade, nach einem Gebet des Jacques Clément, welcher zur Ermordung des Henri III. bestimmt war, läßt zum Beispiel Voltaire die Zwietracht auftreten:

La Discorde attentive, en traversant les aires
Entend ces cris affreux et les porte aux enfers.
Elle amène à l'instant, de ces royaumes sombres,
Le plus cruel tyran de l'empire des ombres.
Il vient, le Fanatisme est son horrible nom,
Enfant dénaturé de la réligion . . .

Er nimmt zum Erscheinen die Truggestalt des Guise an, weil sich Voltaire doch geniert, eine abstrakte Fratze vor Menschen handelnd auftreten zu lassen.

Diese Discorde ist aber eine alte Bekannte, unter anderm von Boileaus Lutrin her, wo sie im I. Gesang nach einer Runde durch Klöster sich vor ihrem Palast, dem Palais de justice, aufstellt und zusieht, wie von allen Straßen her die Landkutschen mit Plaideurs angefahren kommen. Weiterhin hat Boileau die Allegorien nur mäßig angewendet, bis auf den VI. Gesang, wo Piété sincère sich von der Grande Chartreuse aufmacht und, begleitet von den drei christlichen Tugenden, durch halb Frankreich nach Paris reist, um sich dort mit der Themis klagend zu besprechen. Diese absurde Partie nimmt dem hübschen komischen Epos einen guten Teil seines Wertes. Diese Gattung verträgt nicht leicht pathetische Einlagen, und wenn sie Abstracta mit Glück vorbringen soll, werden es komische, ja burleske sein müssen, wie sie etwa im italienischen komischen Epos vorkommen. Boileaus und Voltaires Abstracta sind öde Maschinerien.

Allein mit Boileau sind wir bereits in das so allegorienreiche XVII. Jahrhundert hinaufgelangt, welches in dramatischen Moralitäten, in Autos sagramentales, in katholischen und protestantischen Schul- und Volksdramen die abstrakten Gestalten nicht im mindesten scheut und in Marmor und Erz wie in farbenstrahlenden Bildern sie massenweise gebraucht (8). Ein eigener Zweig der Gelehrsamkeit gab sich längst mit den Allegorien ab und schuf auch ganz undeutsame Gestalten.

Kein Grabmal von höherem Aufwand, welches nicht neben dem Bild des Verstorbenen noch mindestens eine klagende Tugend oder, bei Fürsten und Kriegern, eine posaunende Fama enthielte. Die unterliegende

Partei, mögen es Feinde oder Untugenden sein, stürzt nicht selten purzelnd abwärts, oder wird mit Füßen getreten. Man denke an die Gruppen neben dem Altar des hl. Ignatius in der Gesùkirche zu Rom.

An den Papstgräbern in S. Peter zu Rom finden sich immer mindestens zwei Tugenden in lebhaftem Bezuge zueinander, oft noch von Putten begleitet; ruhig sind die allegorischen Gestalten nur vor dem Barocco (Grab Pauls III.) und nach demselben (Grab Pius VII.). An weltlichen Denkmälern, wie Reiterstatuen, pflegen unten gefesselte Figuren zu sitzen, deren Deutung vielleicht andern Leuten und Ländern Wehe und Schmach bereiten sollte.

Und in diesem Medium lebte auch die Malerei des XVII. Jahrhunderts, namentlich wenn sie Gegenstände darzustellen hatte, welche mit der bloßen Erzählung absolut nicht zu erledigen waren. Rubens in den Malereien der Galerie du Luxembourg füllte den ganzen Lebenslauf der Maria Medici an, teils mit Allegorien, teils mit den Göttern des Altertums, welche in allegorischem Sinne gebraucht sind, Minerva für alle Weisheit, Apoll für die Musik, Merkur für die diplomatische Verhandlung, und im Gouvernement de la Reine hat er den ganzen Olymp leuchten lassen. Die Malerei darf heute so etwas nicht mehr; allein wir möchten wissen, wie sie sich ohne Allegorien behelfen würde, wenn ihr Themata vorgeschrieben wären wie jene. Oder wären die Maler etwa heute so stoisch, sich solches zu verbitten? In der Regel werden Beweggrund und Entschluß in eine allegorische Gestalt verlegt und einiger derselben müssen wir hier gedenken: Gallia mahnt Heinrich IV. eifrig, das von Amor und Hymen dargebrachte Bildnis Mariens zu betrachten; auf der Landungsbrücke zu Marseille eilen Gallia und Massilia ihr entgegen; weiterhin wird der neugeborene Ludwig XIII. dem Genius der Gesundheit auf den Arm gelegt; bei der Huldigung nach Heinrichs Tode sieht man neben der Gallia auch die allegorische Figur der „Regentschaft", welche der Königin das Steuerruder des Staates überreicht; bei der Unterhandlung in den Streitigkeiten zwischen Mutter und Sohn schreitet Merkur ganz unbefangen zwischen zwei Kardinälen einher. Der Friede als mächtige Frau löscht Fackeln, und endlich hebt die Zeit, als Saturn, die Wahrheit in die lichte Höhe. In den Gestalten des Bösen ist Rubens so reich wie in denjenigen des Guten; wir lernen meist in heftiger Bewegung kennen die Zwietracht, Neid, Haß, Betrug, Wut, Unwissenheit, Uebelrede und so weiter, und als Rebellion figuriert eine mehrköpfige Hydra. Einiges galt freilich schon zu des Malers Lebzeiten für undeutsam.

Wer nun Rubens wegen dieser Aufgaben bedauern sollte, würde seine Wehmut wegwerfen; der furchtlose Meister hat sich ein andermal mit offenbarer Begeisterung allegorisch vernehmen lassen in dem theologischen Zyklus von neun Bildern kolossalen Maßstabes für das Kloster Loeches. Man halte daneben die hohlen, ohne alles Gefühl konzipierten himmlischen Gruppen in Kaulbachs Fresken. Und welche gemalte Allegorie würde der des (30jährigen) Krieges im Palazzo Pitti gleichkommen?

Aus der Zeit des Barocco steigen wir wieder eine Stufe empor in das mächtige XVI. Jahrhundert, in die Renaissance, und hier lassen wir die ganze damalige Poesie und schriftliche Symbolik beiseite. Bei den großen Künstlern tritt hier die Allegorie auffallend wenig hervor; von Leonardo ist mir wenigstens keine bekannt, von A. del Sarto zweimal die Caritas, von Correggio findet sich nichts der Art; von Tizian etwa das späte Bild der Fides mit dem Dogen Grimani. Von Michelangelos berühmtesten Gestalten aber, seinen Schiavi, seinem Sieger, seinen vier Tageszeiten sei es hier gestattet, zu schweigen, damit nicht eine große umständliche Frage aufgerührt werde. Nun bleibt noch Rafael; er hat sehr mäßigen Gebrauch von dem Abstractum gemacht (9); aber er hat am Gewölbe einer der vatikanischen Säle in einem Rundbild die holde und erhabene Wundergestalt der Poesie geschaffen, und die Worte auf den Tafeln der sie begleitenden Genien werden hier glaubhaft: Numine afflatur.

Diese Sparsamkeit der Größten kontrastiert mit der sonst sehr allgemeinen allegorischen Neigung und Praxis und mit dem Tun der nächsten Vorgänger. Im XV. Jahrhundert, zur Zeit der Frührenaissance, hatten auch die namhaftesten Meister Tugenden, Wissenschaften und geistige Qualitäten der verschiedensten Art sehr häufig personifiziert und von einem oder mehreren ihrer Anhänger oder Repräsentanten begleiten lassen. Daß aber die allegorischen Frauen öfter auf Wagen fahren, stammt entweder von einer wirklichen Uebung bei Carnevalszügen oder aus den Trionfi des Petrarca. Seit seinem Trionfo d'amore hat das Abstractum eigenes Fuhrwesen, hundert Jahre hindurch.

Mit dem XIV. Jahrhundert sind wir schon an den Pforten des Mittelalters angelangt. In Italien wird die Malerei dieser ganzen Zeit überschattet von Giotto und seinen Nachwirkungen, wobei die Menschengestalt und das Geschehen, das Ereignis ein völlig neues Leben empfing. Aber in den Aufgaben herrschte noch die strenge Theologie, öfter in dominikanischer Auffassung. Man darf daher das allegorische

Wollen und Vermögen nicht sowohl beurteilen nach solchen Programmmalereien wie Giottos Allegorien von Armut, Keuschheit und Gehorsam in der Unterkirche von Assisi, oder wie die vierzehn Künste und Wissenschaften in der spanischen Kapelle zu Florenz, als vielmehr nach dem freiwillig Entstandenen. Und hier wird die grausige Gestalt des Todes, der dahersausenden Morte, in dem nach ihr benannten wichtigsten Fresko des Camposanto zu Pisa auf alle Zeiten eine der großartigsten Personifikationen bleiben, welche der Kunst je gelungen sind. Und ebenso aus freier Begeisterung sind entstanden oder wenigstens gestaltet worden die königlichen Frauen als Tugenden, welche Ambrogio Lorenzetti in seinem sonst sehr wunderlichen Gemälde „vom guten Regiment" als höchsten Schmuck anbrachte. Die Pax und namentlich die Concordia gehören zu den reinsten Schöpfungen der allegorischen Malerei. Das „gute Regiment" selber ist freilich in sehr fragwürdiger Weise als riesige thronende Kaisergestalt personifiziert.

Im eigentlichen Mittelalter, seit dem Ende der altchristlichen Zeit, gilt die Kunst als unfrei und völlig von der Kirche abhängig, deren Theologie ihr in der Tat das Schema der heiligen Gestalten und Darstellungen bis zu einem gewissen Grade vorschrieb. Und darunter waren auch ganze Zyklen von Allegorien, zunächst die drei christlichen und die vier Kardinaltugenden Einsicht, Kraft, Mäßigung und Gerechtigkeit, samt den sieben Todsünden, auch die von der Kirche in ihren Schutz genommenen sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Musik, Geometrie, Astronomie. Sehr vieles aber ist in verschiedenen Jahrhunderten in freiwilligem, frommem Eifer durch einzelne Autoren und durch Besteller von Kunstwerken hinzugetan worden: Im Altar von Klosterneuburg sind von vierzehn Tugenden und löblichen Zuständen, z. B. Furcht und Freude, die Halbfiguren zu sehen. Ein Bischof von Cambray im X. Jahrhundert (Wibold, um 970), welcher das Würfelspiel seiner Kleriker mißbilligte, ersann für sie ein theologisch-symbolisches Spiel von 56 Abstracta, darunter außer den zeitüblichen Tugenden und intellektuellen Eigenschaften auch das gesunde Urteil, die Bescheidenheit, den Takt, die Zerknirschung und so weiter; nur ist der Bericht hierüber so undeutlich, daß man nicht sieht, ob es sich um gemalte oder plastische Figuren oder etwa nur um Täfelchen, etwa wie Dominosteine mit Inschriften handelte. Und haben die Kleriker von Cambray nicht etwa auch mit diesem Tarock Hasard gespielt?

In der Erzählung, sei es Malerei oder Relief, war das Abstractum entbehrlich, weil die Darstellung der guten und bösen Impulse durch Engel oder Dämonen geschehen konnte. In Einzelfiguren und Zyklen aber greift man bisweilen zu jeder Aushilfe. Man gab dem Abstractum, meist einer gekrönten Frau, einen Schild oder Rund in die Hand, welches irgend ein konventionelles Zeichen oder Attribut, etwa eine Tiergestalt enthielt; die Geduld erhielt ein Lamm, die Klugheit eine Schlange und so weiter. Andere Male, bei Allegorien des Bösen, entstand eine Genrefigur oder Genreszene; die Feigheit wurde dargestellt als Mann vor einem Hasen fliehend; die Torheit als Mensch mit einem Narrenkolben; die Abgötterei als Mann vor einem Affen betend; die Ungerechtigkeit als Gespräch zwischen Partei und Richter; die Zwietracht als Streit zwischen Mann und Frau; der Zorn als Weib, welches einen abmahnenden Mönch ersticht, und dergleichen mehr.

Bisweilen aber hat die Kunst offenbar aus freiem Schwung in die abstrakten Figuren ihr Bestes hineingelegt, und Werke hohen Ranges haben wir in der Nähe. Am Straßburger Münster, und zwar am Portal des südlichen Querschiffes, finden sich von all den zahllosen Darstellungen der Kirche und der Synagoge die weitaus bedeutendsten; jene als jugendliche Königin, diese zusammensinkend mit verbundenen Augen und zerbrochenem Rohrstab; von den Fassadenportalen enthält dasjenige links den Zyklus von speerbewaffneten Tugenden, welche auf Sünden treten. Am Freiburger Turm enthält schon das Aeußere am Erdgeschoß die merkwürdige Allegorie des weltlichen Standes, des Richtertums sitzende Gestalten mit Mützen. Das Innere der Vorhalle bietet dann in den Statuen längs den Wänden nicht nur ein Ganzes von höchstem plastischem Werte, darunter die zum Teil wunderschönen zehn Jungfrauen, sondern auch eine Auswahl wichtiger allegorischer Gebilde, die sieben freien Künste und dieselben beiden Figuren, welche auch am Portal unseres Münsters vorkommen: ein König, an dessen Rücken Feuerflammen und Kröten abgebildet sind, und eine zu ihm gewendete Frau; nur hier aber erfahren wir aus alten, obwohl nicht gleichzeitigen Beischriften mit Sicherheit die Namen: Verleumdung und Ueppigkeit. Nun heißt freilich calumnia griechisch *διαβολή*, und damit gelangt man schon in die Nähe des *διάβολος*, des Satan, wogegen freilich geltend zu machen wäre, daß dieser wohl in Historien und Weltgerichtsskulpturen, doch aber kaum in einer Reihe mit den christlichen Idealgebilden möchte dargestellt worden sein (10). Der sehr große und freie Zug, welcher der

abendländischen Kirchenskulptur im XIII. Jahrhundert eigen war, kam auch den allegorischen Gestalten in hohem Grade zustatten.

Die Kunst von Byzanz, soweit nicht Büchermaler Darstellungen der Römerzeit kopierten, machte sehr wenigen Gebrauch von den Allegorien, und von diesem Wenigen sind keine Abbildungen zu uns gedrungen. Es handelt sich um Gestalten der Welt (κόσμος), der Zeit (χρόνος), der Nacht, des Tages und weniges andere.

Endlich sind wir beim alten Rom angelangt, und hier weiß schon jeder, welcher dessen Geschichte auch nur angesehen oder römische Münzen gehandhabt hat, daß eine ganze Anzahl von Abstracta es nicht nur zur Kunstform, sondern auch zum Kultus mit eigenen Tempeln gebracht hatte. Unversehens gerät man etwa auf die Idee, daß dergleichen dem trockenen, prosaischen Römervolk ziemlich leicht geworden sei. Aber der Tempel von Furcht und Erblassen (Pavor und Pallor) ist von König Tullus Hostilius in äußerster Kriegsgefahr gelobt worden, der der Bellona in heißer Etruskerschlacht von einem Consul, der von Ehre und Tapferkeit in furchtbarem Punierkampf von dem großen M. Marcellus, der der Concordia bei Beschwichtigung schwerer innerer Wirren von Camillus. Es muß also ein tieferer Ernst bei der Vergöttlichung solcher Wesen gewaltet haben. Freilich wurden ihrer allmählich eine große Anzahl, bis Vespasian der Pax, dem Frieden, einen der glänzendsten Tempel von Rom schuf, und was nicht bis zum Kultus gelangte, kommt doch personifiziert auf Münzen vor wie die drei Münzgöttinnen (Monetae) oder diese und jene Reichsstraße (Via) als Weib mit einem Rade, oder der jährliche Kornvorrat (Annona) als Frau mit Füllhorn und Kornmaß.

Die Kunstform dieser Wesen freilich, soweit wir sie kennen, ist längst keine rein römische, sondern eine griechisch-römische. Das weltherrschende Rom hatte die Kultur der Hellenen im allerweitesten Umfange sich angeeignet, und auch in der Kunst eine große und merkwürdige Fusion mit der griechischen vollzogen. Für die Moneta wurde die griechische Gestalt der Mnemosyne benützt.

Steigen wir nun eine letzte Stufe der Zeiten empor, um bei dem Kunstvolk aller Kunstvölker uns zu überzeugen, wie man es hier mit der Bildung der abstrakten Wesen gehalten. Kämen diese in der griechischen Kunst nicht vor, so hätte die ganze seitherige Plastik und Malerei in dieser Beziehung kein gutes Spiel. Denn die Welt hat sich gewöhnt in der Kunst von den Griechen die letzten Urteilssprüche anzunehmen. Der Reichtum und die Herrlichkeit ihres Olymps, die Lebendigkeit ihres

Mythus, so scheint es nun, hätten ihnen die Allegorie völlig entbehrlich machen müssen; auch galten ihre Götter ja häufig, obwohl nicht immer genügend, schon als Fachgötter von Beziehungen des Menschenlebens und konnten die Allegorie vertreten, so wie sie oft dafür genommen werden bis heute. Und dennoch lernen wir die Griechen als sehr eifrige Allegoriker kennen. Das Bilden von Abstracta, welches uns Mühe macht, war bei ihnen ein populäres Vermögen, und die Allegorie brauchte hier nicht erst durch literarisch gebildete Leute dem Volke aufgeredet zu werden. Ohnehin hätte ihre Religion, wie sich bald zeigen wird, ohne Abstracta nicht völlig auskommen können.

Ihr Bewußtsein war dem Abstrahieren geneigt, und ihre Sprache verrät dies durch eine überreiche Fülle von Bildungen. Sodann werden schon sehr früh Kräfte der glückbringenden sowohl als der schrecklichen Art, Zustände, Leidenschaften zu persönlichen Gestalten, und die hesiodische Theogonie zählt ihrer ganze Scharen auf. Bei Homer besitzen einige dieser Kräfte eine bestimmte Handlungsweise samt Reflexionen und Entschlüssen. Die „Ate" (Schuld) hat in der Ilias einen umständlichen Mythus; Eris ist eine genau geschilderte Gestalt von ganz anderm Gewicht als die Discorde bei Voltaire und Boileau; die Bitten (*Λιταί*) hat sich Homer als besondere, vom Bittenden abgetrennt handelnde Wesen vorzustellen vermocht. Im Gewissen anderer Völker ist das Schreckbild für einen Mörder die Gestalt des Ermordeten; hier tritt die Erinnys auf, die von ihrem Opfer getrennt gedachte Bluttat. In der Folge dringen handelnde Abstracta in die äsopische Fabel ein, und allen Dichtern ist die Anrede an abstrakte Wesen die geläufigste Sache; Pindar apostrophiert die Ruhe, die Zuverlässigkeit, die Wahrheit, die Botschaft und so weiter. Weltbekannt ist das szenische Auftreten von „Kraft" und „Gewalt" im Prometheus des Aeschylus, und zwar unterscheidet sich das mitleidlose Abstractum „Kraft" in Handeln und Reden von dem noch der Rührung fähigen konkreten Gott Hephästos. Das Lehrreichste in dieser Gattung bietet im „Rasenden Herakles" des Euripides die Gestalt des Wahnsinns (*Λύσσα*), welche von der Pflicht ihrer Rolle völlig zu abstrahieren und ein davon getrenntes Bewußtsein auszusprechen vermag, indem sie zu ihrem Leidwesen und nur auf Heras Befehl den von ihr verehrten Helden überfallen muß. Der Komödie konnten solche Figuren bisweilen zu ihren Zwecken sehr dienlich sein; und bei Aristophanes finden sich als handelnde Personen Krieg und Kriegslärm, Armut und Reichtum, und in den „Wolken" die gerechte und die ungerechte

Sache, beide ohne Zweifel in höchst barockem Aufzug, von den stummen Masken dieser Art nicht zu reden; was man aber auf der Szene sah, das konnte auch in der Abbildung nicht befremden.

Auch die Philosophie in ihrem frühern Stadium fühlt sich, zum Beispiel bei Empedokles, von Abstrakten umgeben, welche noch nahezu Personen und von eigentümlich mythischer Beschaffenheit sind.

Oft und relativ leicht erfolgt im griechischen Bewußtsein die Vergöttlichung des Abstractums, und zwar sobald ihm eine dauernde Macht zugetraut wird, wie Hesiod deutlich sagt. Die olympischen und übrigen Götter hatten wohl Fachpatronate, zugleich aber eine große Vieldeutigkeit. Und nun glaubte man in bestimmten Lagen und Augenblicken des Lebens etwas Göttliches als besonders mächtig oder tätig zu erkennen und wußte es doch auf keine sonst bekannte Gottheit sicher zu deuten; die Götterwelt, bei all ihrer Ausdehnung, war gerade an dem Punkt unvollständig, wo man ihrer am ernstlichsten bedurft hätte. Ein Abstractum gewährte die ersehnte Auskunft; es bedeutete nur, was sein Name besagte, dies aber sicher und klar; es erhielt einen Kultus des Dankes mit Wunsch nach fortdauernder Gewogenheit, oder einen Kultus der Furcht mit Wunsch fernern Unbehelligtlassens. Oefter sind ihrer zwei, weil man sich nicht getraut, mit einem Worte den ganzen Begriff zu erschöpfen und sicher gehen will. Gewiß sind manche Abstracta nur bei den Dichtern vergöttert, und namentlich Euripides ist freigebig mit solchen Apotheosen; aber eine große Anzahl hat wirklichen öffentlichen Kultus genossen, wenigstens in einzelnen Städten.

So die Gottheiten des Rechts: Themis, Dike, Eunomia; die der Sitte und Milde: Aidos, Eleos; die des Friedens: Eirene; dann die Gottheit der Beredung: Peitho, in doppeltem Sinn, in der Volksversammlung und im Leben des einzelnen. Nach dem Frevel gegen die Partei des Kylon errichteten die Athener Altäre der „Gewalttat" und des „Mangels an Scheu". In Korinth gab es ein Heiligtum des Zwanges und der Gewalt, und noch ein spät-mazedonischer Korsar pflegte, wo er anlegte, Altäre der Gottlosigkeit und Ruchlosigkeit zu errichten.

Oefter befahl ein Orakel einen solchen Kult bei bestimmtem Anlaß, in Korinth den des Grauens (*Δεῖμα*), in Sparta den der Furcht, des Todes, des Lachens; in Olympia, der Stätte der heftigsten Gemütsspannungen, hatte der günstige Moment (*Καιρός*) seinen Altar am Eingang des Stadions. Timoleon, nach seinem Siege über die sizilischen Tyrannen, baute einen Tempel der Automatia, und in seinem eigenen

Bewußtsein mochte der Sinn dieser Gestalt schwanken zwischen „Zufall“ und „innerm Antrieb“.

Nun versteht es sich nicht von selbst, daß eine Gottheit, welche Altar und Opfer besaß, auch bildlich dargestellt wurde, während andere, ohne Altar und Opfer, durch berühmte Bildwerke verherrlicht gewesen sind. Genug, daß schon die Religion wenigstens oft die Bildlichmachung verlangte, und daß ohnehin nach dem Vorgang der Poesie auch die Kunst vor der Verwirklichung des Abstrakten durchaus keine Scheu empfunden haben wird. In der erhaltenen Beschreibung eines berühmten Prachtstückes aus dem VII. Jahrhundert, des Kypseloskastens, finden wir unter anderm schon eine Allegorie in Aktion: ein schönes Weib trieb, würgte und schlug ein häßliches, und darunter waren Recht und Unrecht verstanden. Seuchen, an welchen die Kinder einer Stadt wegstarben, wurden gebildet als Pestweiber (*Ποιναί*); in Korinth war es das schon genannte Grauen oder *Δεῖμα*, als Statue, und zwar als schauerlich gestaltetes Weib. Als Anathem wahrscheinlich einer belagerten Stadt fand sich in einem Tempel zu Sparta ein Gemälde, welches den „Hunger“ darstellte: ein blasses hageres Weib, die Hände auf den Rücken gebunden.

Von der Malerei und ihren Allegorien erfahren wir beinahe nur durch Nachrichten und dann nur zufällig, indem die meist summarischen Beschreibungen dergleichen am ehesten übergingen. So wird uns ein Bild aus ziemlich alter Zeit beschrieben, welches den als Bettler verkleideten Odysseus am Hofe des getäuschten Priamos darstellte; die Aufzählung der Figuren ist folgende: Priamos, Helena, die Leichtgläubigkeit, Odysseus, Deiphobos, Dolon; offenbar war das Abstractum an derjenigen Stelle eingereiht, wo ein innerer Vorgang dargestellt werden mußte, den die Kunst mit ihren noch einfachen Mitteln der bloßen Gebärde nicht erreichen konnte. Der Maler wird sich auch wohl nicht gescheut haben, den Namen beizuschreiben. Eine solche Beischrift findet sich wirklich auf der Dareiosvase des Museums von Neapel, und wir erfahren, daß die betreffende weibliche Gestalt der von der nahesitzenden Asia gegen Hellas ausgesendete Fluch (*Ἀρά*) ist. Und dies war lange nicht die einzige Darstellung dieses Abstractums; Demosthenes meldet wie folgt: „Die Maler in ihren Darstellungen des Hades pflegen die Gottlosen zu schildern, begleitet von den Gestalten des Fluches, der Lästerung, des Neides, der Empörung und des Zankes.“

Und welche kühne und für uns unerwartete Personifikationen wagte nicht die monumentale Skulptur! Im Vordergrund des griechischen Lebens stand lange das Treiben der Wettkämpfe zumal an den großen Festorten, und nun kam bald nach den Perserkriegen als Weihgeschenk nach Olympia eine Statue des Wettkampfes, des Agon selbst; der Künstler hatte unter den fünf Hauptgattungen des Kämpfens wählen müssen und sich für den Sprung entschieden, wie die Halteres oder Sprungkolben in den Händen der Figur bewiesen. Eben dort, in der Vorhalle des Zeustempels, stand eine Gruppe: Iphitos, der Neugründer der olympischen Spiele, bekränzt von der allegorischen Gestalt des Gottesfriedens (ἐκεχειρία), welchen der Festgau genoß. In Olympia fanden wir bereits auch den Altar des „günstigen Momentes"; die berühmteste Statue desselben aber stand im Vorhof eines Tempels zu Sikyon und war das Werk des großen Lysippos: es war die Gestalt eines Jünglings, dessen Haar am Occiput kurz geschoren war, vorne aber lang herabhing, weil man den günstigen Augenblick, die Gelegenheit, am Stirnhaar ergreifen müsse; in den Händen hielt er eine Wage, weil deren Zünglein gerne schwankt wie das Schicksal, ferner ein Schermesser, weil das Schicksal auf der Schärfe eines solchen steht; die Fersen seiner geflügelten Füße standen spitz auf einer Kugel, vielleicht als wollte er deren Rollen aufhalten. Mit Ausnahme der Wage, welche als Symbol und optisch erträglich ist, war hier alles übrige in absurder Weise auf sprichwörtliche Reden und übliche Metaphern gebaut, an welche man sich erst erinnern muß; die Griechen aber, als wortwitziges Volk, mögen die Statue mehr bewundert haben, als wir uns gerne denken.

Wieviel glücklicher war Kephisodot, der Vater des Praxiteles, als er für den Palast der Stadtbehörde von Athen die „Friedensgöttin" mit dem Knäblein „Reichtum" auf dem Arme schuf. Hier sprechen wir nach eigenem Anblick; denn die Glyptothek zu München besitzt eine wahrscheinliche Nachbildung des Werkes. Der überaus schöne und milde Kopf der Göttin hat nur einen leis matronalen Anflug; die Rechte mag man sich mit einem Szepterstabe denken. Von demselben Meister stammte auch derjenige Zyklus der Musen, welcher später am liebsten nachgebildet wurde; nun sind die Musen selbst keine Abstracta, sondern höhere Wesen, in welchen die Beglückung durch den Geist lebendig geworden; wohl aber ist ihre Mutter Mnemosyne, das „Erinnern", eine echte Allegorie, und sie glaubt man zu erkennen in einer schön gedachten verhüllten Gestalt des vatikanischen Musensaales.

In manchem Tempel waren neben der Gottheit deren Verwandte, auch dienende Wesen mit aufgestellt, oft nur Eigenschaften, Prädikate der Gottheit selbst. Bei den Töchtern des Asklepios, des Heilgottes, sagen es ihre Namen: Gesundheit, Schmerzstillung, Heilung. Das herrlichste in diesem Sinne, aber für uns wohl auf ewig verloren, mögen zwei berühmte Dreiklänge gewesen sein, in einem Tempel zu Megara: Eros, begleitet von Sehnsucht und Verlangen, Werke des Skopas, und Aphrodite, begleitet von Ueberredung und Tröstung, Werke des Praxiteles.

Unter den im helikonischen Hain wunderbar zerstreuten Skulpturwerken befand sich auch die Gestalt der Mysterienweihe (τελετή), vielleicht ein Werk der besten Kunst und Allegorie höchsten Ranges. Unsere Phantasie wird schwerlich ausreichen, um uns auch nur eine Ahnung hievon zu gewähren (11).

Seit dem Siege der Demokratie beginnen die politischen Allegorien, und zunächst taucht mehrmals die Gestalt der Ἀρετή, der Tugend, das heißt der Trefflichkeit im Staate auf. Schon ist von einer Kolossalgruppe, Arete und Hellas, die Rede.

Ganz vorzüglich aber gehört hierher die Gestalt des Demos, welche bereits von der Komödie in ihrer burlesken Weise ausgenützt worden war und nun, öfter in sehr großer Dimension, in den verschiedensten Städten aufgestellt wurde. Wenn die Stadt sich als solche verherrlichen wollte, so hatte man die weibliche Gestalt der Tyche; der Demos dagegen verherrlicht die siegreiche demokratische Partei. Wahrscheinlich, weil dann bei zeitweiligen Reaktionen solche Bilder zerstört wurden, weiß man nicht sicher, welches der Typus des Demos gewesen ist. Wir lassen ganz beiseite die Malereien, auch die bei Plinius so sonderbar beschriebene des Parrhasios, welcher die allerverschiedensten Charakterzüge in seiner Figur soll vereinigt haben; besäßen wir nur die Demosstatuen großer Meister, wie Leochares! Das Kolossalbild des Demos zu Sparta freilich kann erst in den elendesten Zeiten Lakedämons gesetzt worden sein, als es gar keinen echten spartanischen Staat mehr gab. Im III. Jahrhundert vor Christus kam zwischen zwei befreundeten Handelsstädten folgende Symbolik zustande: Die Syrakusier errichteten in ihrem rhodischen Bazar eine Gruppe des Demos von Syrakus, welcher den Demos von Rhodos bekränzte. Aber sechzig Jahre später stellten die Rhodier selbst in ihrem Athenetempel den Demos von Rom auf, dreißig Ellen hoch, gemäß ihrem Kolossalgeschmack.

Wieweit die Kraft der Charakteristik in den abstrakten Wesen ging, können wir schon deshalb nicht wissen, weil uns die ganze Tafelmalerei verloren gegangen ist, von welcher soeben ein rätselhaftes Meisterwerk erwähnt wurde. Neben einer vollendeten Beleuchtung, Abtönung, Modellierung stand ihr offenbar auch eine tiefe seelische Belebung und eine vielseitige Physiognomik zu Gebote. Ihre Meisterschaft verführte sie etwa auch zu einem Thema wie die *Μέθη*, die Trunkenheit, in einem berühmten Gemälde des Pausias: man sah ihre Züge durch das Glasgefäß hindurch, aus welchem sie trank. Eine bedeutende Erfindung aber war die in genauer Beschreibung erhaltene Allegorie des berühmten Apelles von der Verleumdung, und diese Beschreibung hat in spätern Zeiten einem Sandro Botticelli und einem Rafael den Anlaß zur Nachdichtung geboten, auch einem Taddeo Zucchero, dessen Stich unser Hans Bock benützte, als er im Vorzimmer des heutigen Regierungsratssaales zu Basel sein großes Fresko entwarf. Ein törichter Herrscher, etwa König Midas, thront begleitet von Unwissenheit und Argwohn; vor ihn tritt heftig erregt ein schönes Weib, die Verleumdung, in der Linken eine flammende Fackel, mit der Rechten einen jammernden Jüngling an den Haaren schleppend; es geleitet sie ein blasser, abgezehrter, giftig blickender Kerl, der Neid; das weitere Gefolge sind zwei Zofen der Verleumdung, nämlich List und Täuschung; dann kommt in der Haltung der Trauer mit schwarzem, zerrissenem Kleide die Reue; weinend zurückgewandt sieht sie voll Scham die herannahende Wahrheit. Diese Komposition hatte jedenfalls in der Hauptgruppe ein höchst imposantes Motiv. Von andern Allegorien des Apelles erfahren wir, daß er in einem Triumph Alexanders den Krieg dargestellt hatte als einen beendigten mit auf den Rücken gebundenen Händen.

Glücklicher Weise ist wenigstens eine umständliche Allegorie, ein Marmorrelief erhalten, die Apotheose Homers im Britischen Museum, zwar erst aus der Kaiserzeit, aber noch ein sehr zierliches Werk griechischer Kunst, von Archelaos von Priene. Die obern Teile mit Apoll, Zeus und den Musen sind leicht zu deuten; in der untersten Reihe aber ist der thronende Homer von lauter allegorischen Gestalten umgeben, welche einen gelehrten Beirat ahnen lassen und ohne die beigeschriebenen Namen selbst von den Zeitgenossen kaum würden verstanden worden sein. Recht poetisch knien zu beiden Seiten des Thrones Ilias und Odyssee, und auch das läßt sich noch hören, daß hinter dem Thron die bewohnte Erde und die Zeit stehen, weil Homers Ruhm beide erfüllt

hat, daß ferner vor ihm der Knabe Mythos auftritt; die weitern Figuren aber: Historia, Poesie, Komödie, Tragödie, Physis, Arete, Mneme, Pistis und Sophia schmecken nach dem Schema einer Prunkrede, so hübsch sie künstlerisch gegeben sind.

In der Literatur selbst, wo man für keine Kunstform zu sorgen hatte, nahm später eine große Verschwendung von Allegorien überhand, gerade wie in der damaligen halbchristlichen Gnostik. Lucian verrät sich an vielen Stellen als Zeitgenossen dieser Gnostiker durch massenweises Auftreten abstrakter Figuren; nur spottet anderswo sein Tadelgott Momos selber über dergleichen Abstraktionen wie Arete, Physis, Heimarmene, Tyche und so weiter, und fragt den Zeus ganz keck, ob er diese Damen jemals selbst gesehen?

Ungern übergehen wir ganze große Gattungen von Allegorien wie die der Elemente, der Tageszeiten und der sonstigen Zeitbestimmung, indem zum Beispiel schon allein die Personifikationen der Wasserwelt manches vom Schönsten enthalten haben müssen. Denn es gab zum Beispiel eine Thalassa (das Meer), welche, von Nereiden umgeben, die Aphrodite als meergeborenes Kind emporhielt, und in demselben Tempel (zu Korinth) eine Statue der Meeresstille (Galene).

Auch der Allegorien des Oertlichen können wir hier nur im Vorübergehen gedenken. Daß Quelle, Fluß, Gebirge, Insel in menschlichen Gestalten dargestellt wurden, lag nicht an einem Unvermögen, dergleichen abzubilden, sondern es war begründet in einem eigentümlichen Pandämonismus der Griechen. In den homerischen Hymnen spricht Leto mit der Insel Delos, Apoll mit dem Orakelquell Telphusa; in der bildenden Kunst aber lebte zugleich ein durchgehender Wille, nur menschliches oder tierisches Leben darzustellen.

Auf das, was die Natur geschaffen, folgt, was die Menschheit war und schuf: Die Stadt, die Nation, das Reich, alles, zumal seit Alexander oft in großen ambitiösen plastischen Werken. Die nicht seltenen Darstellungen der Hellas, in welcher die Künstler ihre eigene Nation geistig und leiblich geschildert haben müssen, sind untergegangen, während Roma in sehr stattlichen Bilderwerken fortlebt und die Provinzen wenigstens in zahlreichen Nachbildungen auf Münzen und Reliefs. In den griechischen Bildern der Städte wechseln zweierlei Typen: die stehende Glücksgöttin mit Füllhorn und Ruder, und eine sitzende Gestalt mit Mauerkrone und kenntlichen örtlichen Attributen.

Weit das wichtigste erhaltene Werk der letztern Art ist eine vatikanische Marmorstatue, Nachahmung eines berühmten Bronzewerkes von Eutychides. Wir sehen die verklärte Darstellung der großen Antiochia am Orontes; sie sitzt auf einem Fels als Andeutung der steilen Lage der Stadt, den Kopf auf den Arm und diesen auf den übergeschlagenen Schenkel gelehnt, den andern Arm rückwärts gestützt, in der denkbar anmutigsten Wendung; unter ihren Füßen taucht in halber Figur der jugendliche Flußgott Orontes empor. Ist es aber wirklich eine Allegorie?

Die spätern, äußerst abergläubigen Antiochener flüsterten sich eine Sage zu. Als König Seleukos, einer der gewaltigsten Marschälle des großen Alexander, die Stadt gründete, soll man deren künftiges Glück durch ein Menschenopfer habe sichern wollen; inmitten der anzulegenden Stadt, an vorbestimmtem Tage, bei Sonnenaufgang, hat der Weihepriester Amphion die schöne Jungfrau Aimathe geopfert; dann hat man ihre Gestalt in Erz gebildet und aufgestellt als Tyche, das heißt als vergötterte Darstellung der Stadt.

Und so würde vielleicht in jenem herrlichen Gebilde die Gestalt eines unglücklichen Mädchens fortleben, welches in hochkultivierter Zeit einem elenden Aberglauben zum Opfer gefallen und dann vergöttlicht worden wäre. Suchen wir eine harmlosere Grundlage für diesen Mythus: Oft mag eine berühmte Schönheit dem Bildner als Typus gedient haben, wenn er die Göttin ihrer Heimatstadt zu erschaffen hatte, und sie durfte in Glück und Ehren ausleben.

DEMETRIOS DER STÄDTEBEZWINGER

25. OKTOBER 1887.

Unsere heutige Betrachtung hat zu beginnen mit einem Tagesdatum: den 11. Juni 323 vor Christi Geburt gegen Abend starb zu Babylon im Palast Nebucadnezars Alexander der Große, König von Macedonien und Herr von Asien bis an den Indus. Er hatte noch eine letzte Revue seiner Macedonier abgenommen, indem man eine Mauer des Saales durchbrach, wo er lag; sein letztes Wort soll gewesen sein: „Welch ein Kampf um mein Erbe!"

Noch nicht dreiunddreißigjährig, hinterließ er einen nicht ganz zurechnungsfähigen Bruder und unmündige Kinder.

Daneben aber erhoben sich seine Kampfgenossen und Marschälle: Perdikkas, Antipatros, Krateros, Lysimachos, Antigonos, Leonnatos, Pithon, Ptolemäos und andere, unter diesen Seleukos, der erst avancierte. Sie wurden nun Diadochen, Nachfolger Alexanders; meist vornehme Macedonier, hätte man jeden für einen König gehalten; sie waren alle sorgfältig von Philipp und Alexander ausgewählt worden, gewaltig, stattlich und kräftig; sie schienen ausgelesen nicht aus Einem Volk, sondern aus der ganzen Welt (1). Sogleich in Gegenwart der Leiche Alexanders teilten sie sich nach wilden Tumulten in die Statthalterschaften; über ihnen, im Namen des Könighauses, sollte einer als Reichsverweser walten; aber es war bereits, als hätten sie Reiche unter sich verteilt. Der einzige, welcher bis zum letzten Atemzug das Haus Alexanders oben halten wollte, war nur ein ehemaliger Sekretär und nicht einmal ein Macedonier: der uneigennützige Eumenes. Einer von ihnen, Antipatros' Sohn Kassandros, tatsächlich Erbe von Macedonien, das er anders als durch Verbrechen nicht bekommen konnte, tat den übrigen den Gefallen, allgemach fast das ganze Haus Alexanders auszurotten, so viel davon Alexanders eigene Mutter übrig gelassen.

Einstweilen aber tobt durch mehrere Jahrzehnte jener unerhörte Kampf um die Welt; auch auf den Erwerb von Ländern, welche Alexander nicht gehabt hatte, tauchten Projekte auf, so auf den Westen und auf Karthago (2). Es war eine desperate Zeit, da man der Sache lange gar kein Ende absah. Mehrern wurde zugetraut, daß sie durchaus das ganze Erbe an sich bringen wollten, zum Beispiel dem Perdikkas und dem Antigonos. Es war eine hadernde Riesengesellschaft. Nur allmählich

bildeten sich feste einzelne Territorien, und bis Rom sich einmischte, hörten die Grenzkriege nie ganz auf.

Die Diadochen hatten den Vorteil, daß die persische Regierung als solche überall nur die Erinnerung von Ohnmacht und Abscheu hinterlassen hatte und daß für sie wenigstens kein Rächer und Retter aufstand, auch nicht im eigentlichen Persis.

Ihre größte Schwierigkeit und Gefahr war das Ueberlaufen der Mannschaften, besonders der eigentlichen macedonischen Heereskörper. Eumenes, als ihn die Argyraspiden an Antigonos verrieten, hielt ihnen in Ketten noch jene Anrede: „Möge es euch Verlornen durch die schwurrächenden Götter so gehen, wie ihr es euern Feldherrn macht! möget ihr arm und heimatlos all euer Leben im Lagerexil zubringen! mögen euch dann eure eignen Waffen morden, an welchen schon mehr Blut von euern eigenen als von feindlichen Anführern klebt!" Allein das Ueberlaufen blieb, zum Schrecken selbst sehr ausgezeichneter Anführer. Bisweilen, wenn die Reiterei das eine will, so will das Fußvolk das Gegenteil.

Und doch sind, mitten unter Asiaten, diese Truppen öfter das einzige Publikum, in dessen Gegenwart, vor dessen Front, die Diadochen wichtige politische Entscheide, Erklärungen zu Reichserben und anderes vornehmen müssen. Ja im Grunde entscheiden die Soldaten öfter, wer Diadoche sein könne.

Dazwischen geht ein beständiges Gewirr von geheimen Unterhandlungen und momentanen Bündnissen, mit Ueberlistungen und Vorbehalten aller Art, und zwischen den verschiedenen Häusern werden Ehen geschlossen. Alexander hatte sich mit Asiatinnen vermählt; die Diadochen heirateten bald ausschließlich Frauen anderer Diadochen- resp. Fürstenhäuser; es dämmerte die Anschauung der „Ebenbürtigkeit". Bei veränderten politischen Umständen verstieß man dann etwa die bisherige Gemahlin. Doch war dies nicht nötig, da schon die macedonischen Könige, besonders Philipp, förmlich in Polygamie gelebt hatten; man behielt mehrere Gemahlinnen neben einander, vielleicht schon, weil ja die Lage wieder umschlagen konnte. Die Verhältnisse waren erstaunlich, bisweilen gemütlich, bisweilen entsetzlich. Unglaublich bunt erwiesen sich besonders die Familienverhältnisse des Ptolemäos Lagi und die des Lysimachos, des Thersites unter der ersten Generation der Diadochen.

Aber auch sonst ging es in diesen rein auf Behauptung und sogenannte Zweckmäßigkeit gestellten Familien meist herzlos und gewalt-

sam zu: Mißtrauen, Verdruß, Ohrenbläserei, Mord von Söhnen, Müttern, Gemahlinnen, – denn, sagt Plutarch, was bloßen Brudermord betrifft, so war dies, bei Sicherung der Herrschaft, ein Postulat wie die Postulate der Mathematiker sind.

Eine Familie macht eine rühmliche Ausnahme: Einst waren bei König Antigonos fremde Gesandte, als sein Sohn Demetrios, von der Jagd heimkehrend, mit den Jagdspießen in der Hand hereintrat und den Vater herzlich begrüßte und sich neben ihn setzte. „Meldet daheim", sagte Antigonos den offenbar etwas erstaunten Gesandten, „daß ich und mein Sohn so gut zusammen stehen!"

Unter den außerordentlichen Menschen jener Zeit sind uns dieser Vater und dieser Sohn besonders deutlich geschildert. Die kriegerischen und politischen Ereignisse der Jahrzehnte nach Alexander stürzen lawinenartig auf uns herein; entfesselte Energien höchsten Ranges sind nie mehr so viele nebeneinander am Leben gewesen; die Weltgeschichte bietet kein zweites Beispiel mehr. (Daneben stehen bei Diodor die römischen Consuln, welche zwei und zwei ihre einfache Pflicht tun.) Wir fragen umsonst, weshalb so gewaltig viele Kraft und Begabung hat müssen — ohne für uns sichtbares, bleibendes Resultat — verpufft werden.

Glücklicherweise hat Plutarch für uns wenigstens den Demetrios von all diesen Gestalten abgelöst in einer besondern Darstellung und dabei auch des Antigonos umständlicher gedacht. — Aus Diodor, Justin und anderen Quellen brächten wir dies Bild sonst nur unvollständig zusammen. Außerdem ist auch der Eumenes des Plutarch noch heranzuziehen.

Antigonos war von vornehmem, halbfürstlichem macedonischem Stamme, älter als König Philipp und wohl schon Zuschauer der furchtbaren Krisen Macedoniens, welche der Machtergreifung Philipps vorangingen; dann war er unter Philipp und Alexander hoch angesehen und Hauptgenosse der Feldzüge des letztern. Nach Alexanders Tode kam er bald in Besitz wichtiger Teile von Kleinasien (der Mitte und des Südens) und zeigte sich sofort unbotmäßig gegen die jeweiligen Reichsverweser, bis ihm die Verbindung mit dem Reichsverweser Antipatros neue Vorteile eintrug, nämlich jetzt auch noch das Kommando über den größten Teil des Reichsheeres in Asien. Notorisch glaubte er, das ganze Erbe Alexanders gehöre am besten ihm.

Persönlich ein Riese und gegen das Ende seines Lebens schwer transportabel, war er ernst, barsch in Worten und Handlungen; er nahm

die Leute von oben herab „und erzürnte manche jüngere und mächtige Männer"; auf den Schlachtfeldern war man gewöhnt, seine Donnerstimme und seine ungestümen Worte zu vernehmen, und im Getümmel auch Spaß und Hohn. Seit Antipatros Tode (319) war er völlig unabhängig in dem wilden Hin und Her, da man einander Reiche abjagte, zum Schrecken der übrigen.

Der Sohn Demetrios war beim Tode Alexanders vierzehnjährig (geb. 337); er muß daher von Alexander noch einen lebendigen Eindruck gehabt haben. Aufgewachsen im Feldlager seines Vaters, war er gewiß mit höchster Sorgfalt erzogen. Das Unstete freilich, als ein Habituelles, färbte an ihm ab und macht ihn einigermaßen zum Abenteurer — die Kraft des Abenteurers ist, nie zu verzagen —, den auch die unerhörtesten Lagen nicht befremden. Militärisch erzog ihn der Vater streng; als einst der Sohn fragte: „Wann brechen wir auf?", sagte mürrisch Antigonos: „Bist du in Sorgen, daß du allein die Trompete überhören möchtest?" Zwanzigjährig führte dann Demetrios zum erstenmale Scharen an; in einer siegreichen Schlacht seines Vaters hatte er das Kommando der Reiterei.

Er war kein Riese wie sein Vater, aber noch mächtig über das Mittelmaß, von heroischer Pracht des Anblicks und deutlich ein König; furchtbar und dann wieder von betörender Anmut; man lief ihm von weit her entgegen, um ihn zu sehen. Er konnte ganz Genuß und dann wieder ganz Tätigkeit sein und vermochte beides völlig getrennt zu halten; der beste Gesellschafter beim Gelage, prachtliebend und sogar weichlich, aber nüchtern im Kriege und von höchster Energie im Handeln; sein Ideal unter den Göttern war der stürmische und dann wieder üppige Dionysos. Das Leben, wie es zu dieses Gottes Zeit gewesen sein sollte, hätte er gerne wieder gehabt. Es war eine von jenen Alkibiades-Physiognomien, noch im nicht mehr jugendlichen Alter furchtbar durch die Gabe des (selbst unwillentlichen) Bestrickens und Gewinnens.

Aufgewachsen in einer Atmosphäre, wo man sich alles Zweckdienliche und sehr vieles Genußdienliche zu erlauben gewohnt war, war er der Sohn eines Vaters, der zwar zu den moralisch hochstehenden Diadochen gehörte, aber doch die Tötung des edeln Eumenes, für dessen Rettung sich Demetrios umsonst bemühte, und der letzten Schwester Alexanders auf sein Gewissen nahm; und auf einen Traum hin würde Antigonos den jungen Mithridat getötet haben, wenn Demetrios diesen nicht gerettet hätte. So ist Demetrios noch immer eine Lichterscheinung

neben einem Lysimachos, Kassandros oder Ptolemäos Keraunos; er hat nicht nur gewiß manches „nützliche Verbrechen“ unterlassen, sondern hie und da aus idealen Absichten handeln können. Der Haupteindruck aber, welchen er macht, ist der einer gewaltigen Energie, welche sich selbst beharrlich als das Zentrum der Dinge und die Welt als das ihm von Rechtswegen angehörende Gebiet und die Menschen als Objekt seiner Attraktionskraft betrachtet. Ein solcher Mensch konsumiert vor unsern Augen die Möglichkeiten einer ganzen Menge von Lebensläufen.

Wenn Demetrios Königreiche und Völker nicht mehr an sich zieht, so haben sie nach seiner Meinung sich selber alles das zuzuschreiben, was dann mit ihnen geschieht. Interesse wird er ewig erwecken, denn der Stoff, aus welchem er besteht, ist zu rar. Aber ganz ernsthaft kann man ihn nicht nehmen; unsere Teilnahme ist mehr die der Spannung und Kuriosität, welche einem genialen Waghals folgt, als jene, welche einen Innehaber großer weltgeschichtlicher Aufgaben begleitet.

Das anfängliche Gebiet des Antigonos, das mittlere und südliche Kleinasien samt wechselnden Annexen, hat Vorzüge und Mängel wie kein anderes; es ist das zentrale unter den Diadochengebieten, muß sich aber gegen die peripheralen entweder verteidigen oder sie angreifen; Antigonos und Demetrios trauen sich Ansprüche auf das ganze Erbe Alexanders zu; die übrigen suchen daher periodisch deren Zernichtung.

Sein Vater hatte ihn frühe vermählt mit Phila, Tochter des Reichsverwesers Antipatros und Witwe des Krateros, welcher bei den Macedoniern das beste Andenken hinterlassen hatte. Sein ältester Sohn aus dieser Ehe, Antigonos Gonatas, und dessen Nachkommen sind dann mit der Zeit das Herrscherhaus von Macedonien geworden, fast lauter tüchtige Menschen und bis auf eine späte und jammervolle Ausnahme frei von Familienmord wie kaum ein zweites Diadochenhaus.

Diejenige Situation, in welcher wir Demetrios als selbständig handelnd auftreten sehen, ist dann der Kampf seines übermächtig gewordenen Vaters gegen die verbündeten Herrscher Ptolemäos von Aegypten, Seleukos von Oberasien, Lysimachos von Thracien und Westkleinasien, und Kassandros, welcher einstweilen Herrscher von Macedonien geworden war. Dem Ptolemäos lag an Syrien, an den Inseln (besonders Cypern) und an festen Posten auf dem griechischen Kontinent; Kassandros wünschte, wie jederzeit die Herrn von Macedonien, in Griechenland wenigstens einen überwiegenden, durch Garnisonen verstärkten Einfluß.

Demetrios' Soldaten aber, die er in großer Versammlung anredete, waren in einer echten Spielerstimmung; sie wollten es jetzt lieber mit dem jungen, unverbrauchten Sohn als mit dem bald siebzigjährigen Vater versuchen. Antigonos hatte in diesem Kriege dem Sohne die Anführerschaft in Syrien überlassen. Hier in Syrien unterlag Demetrios 312 bei Gaza dem erfahrenen Kämpfer aus der „Ringschule Alexanders", dem Herrscher von Aegypten; umsonst warf er sich in der Schlacht mit Flehen den Flüchtigen entgegen; er wurde mitgerissen. 5000 seiner Leute fielen, 8000 wurden gefangen, Zelt und Gepäck fielen in die Hand des Siegers. Nach dem abgeschmackten und grausamen Kriegsrecht der Griechen hätte nun dieser die Gefangenen in die Sklaverei verkaufen oder ihnen die rechte Hand oder wenigstens deren Daumen abhauen, auch sie brandmarken können; statt dessen sandte er dem Demetrios die mitgefangenen Freunde samt Zelt und Gepäck zurück, mit Vermelden, zwischen Leuten wie sie, aus dem Gefolge Alexanders, kämpfe man nur um Ehre und Herrschaft; die gefangene Masse wird er wohl in sein eigenes Heer herübergenommen haben, wie in diesen Kämpfen öfter geschah. Noch eine andere griechische Chikane kam hier nicht vor: daß der Unterlegene durch das Herausbegehren der Leichen der Seinigen offiziell die Niederlage eingestehen mußte. Antigonos ließ dem Sohn auch jetzt noch das Kommando, um ihn nicht herunterzustimmen; Demetrios aber flehte zu den Göttern, sie möchten ihn nicht lange in des Ptolemäos Schuld lassen, und in der Tat schlug er bald darauf einen Feldherrn desselben und nahm ihn mit 7000 Mann gefangen samt allen seinen Lagervorräten. Er erbat sich von seinem Vater rasch die Erlaubnis und sandte dem ägyptischen König den Feldherrn und dessen Gefolge reich beschenkt zurück. Noblessen dieser Art kommen unter kämpfenden Diadochen noch hie und da vor; sie hätten nur innerhalb ihrer eigenen Familien sich immer auf ähnliche Weise benehmen müssen. Jetzt erst nahm Antigonos dem Sohn recht das Maß und fand, derselbe sei in der Tat der Herrschaft würdig.

Die weitere militärische Aufgabe des Demetrios war dann, die ptolemäischen Garnisonen aus den Städten von Lycien und Karien zu vertreiben, auch wohl ein Zug gegen die Nabatäer, welcher wenigstens den Asphalt vom toten Meere in die königlichen Kassen leitete, ein flüchtiger Raubzug gegen Babylon und andere Unternehmungen. Auf einmal aber hieß es: ganz Griechenland solle vom Druck des Kassandros und Ptolemäos erlöst und befreit werden. Vater und Sohn waren hier-

über völlig einig; es sei eine Sache des Ruhmes und der Ehre. Und wenn man dann dem Antigonos beibringen wollte, Athen namentlich wäre gut zu behalten als Fallbrücke gegenüber dem übrigen Hellas, sagte er: die beste und sicherste Fallbrücke sei das Wohlwollen; Athen, als Turmwart der Welt, werde die Befreiungstat wie mit Feuerzeichen rasch in die ganze Menschheit hinausleuchten lassen.

Hievon können wir dem harten alten Realpolitiker glauben so viel wir wollen. Griechenland war tief zerrüttet und abgenagt; den Diadochen aber, mit Ausnahme des jeweiligen Herrn von Macedonien, konnte in dem Sinne sehr am Wohlwollen der Griechen gelegen sein, daß sie dringend deren Zuwanderung in ihre asiatischen und ägyptischen Städte und an ihre Höfe wünschten; denn alle Herrschaft über die Lande des Orients hing am hellenischen Element und dessen Kraft und Geist. Antigonos konnte ein freies Griechenland wünschen, weil nur ein solches sich wenigstens gegen ihn nicht feindlich verhielt.

Beim Sohn wird aber die Phantasie hinzugetreten sein. Es ist wohl denkbar, daß unter seinen Erziehern ein griechischer Literat gewesen war, der ihm mit dem Ruhm von Hellas und vor allem mit Ruhm und Herrlichkeit Athens den Kopf völlig angefüllt hatte, und all dies hatte der feurige Demetrios zum erstenmal zu sehen. Es war eine Erholung zwischen das ewige Lagerleben und die ewigen Asiatengesichter hinein.

Im Jahre 307 fuhr er mit 250 Schiffen und 5000 Talenten aus und überwältigte leicht die Garnisonen und Befestigungen des Kassandros. In Athen selbst hatte dieser die letzten zehn Jahre hindurch einen andern Demetrios, den von Phaleron, als seinen Machtwalter stehen gehabt, und anfangs waren die Athener von diesem ganz entzückt gewesen und hatten ihm Statuen gesetzt so viele als Tage im Jahre sind; jetzt aber fürchtete er die Bürger schon weit mehr als die Feinde, und sein großer Namensvetter sorgte ihm für eine glimpfliche Flucht nach Theben. Er selbst wollte Athen erst betreten, nachdem alle Häfen und die Umgegenden in seiner Gewalt und nachdem auch Megara befreit war, wobei seine Soldaten plünderten (3).

Hier ließ er den Stilpon zu sich kommen; es war wohl der erste veritable griechische Philosoph, den er zu sehen bekam; er mochte von Jugend auf die Szene zwischen Diogenes und Alexander erzählen gehört haben und erwartete etwas wie jenes Wort: „Geh mir aus der Sonne!“, bekam aber nur den Hochmut eines Sektenhauptes zu hören: „Hat dir jemand von meinen Soldaten etwas von deiner Habe geraubt?“ — „Ich

sah keinen, welcher Wissen fortgetragen hätte." — „Ich hinterlasse eure Stadt als eine freie!" — „Ganz recht, du lässest bei uns keinen Sklaven zurück." Es waren nämlich den Megarern, wie bei Eroberungen zu geschehen pflegte, fast alle Sklaven davongegangen.

Endlich konnte der Einzug in Athen vor sich gehen. Feierlich berief Demetrios das Volk zusammen, gab ihm seine frühere Verfassung zurück, und erklärte: es würden von seiten des Antigonos 150,000 Scheffel Korn und das nötige Holz für den Bau von 100 Trieren anlangen. Die unglückliche Stadt, welche ihre letzten Kriege des patriotischen Aufschwunges, den Krieg von Chäroneia und den von Lamia verloren hatte, war, wenn man sie sich selbst überließ, die Beute von Strebern der schlimmsten Art; gewöhnlich schmeichelten diese dem Demos, jetzt wandten sie diese Kunst auf Demetrios. Den klugen und rechtschaffenen Leuten, welche dazu schwiegen, darf dies seit Ereignissen, wie zum Beispiel der Justizmord an Phokion gewesen war, nicht zu sehr verargt werden, obwohl man doch gerne berichten möchte, daß sich wenigstens Eine Stimme gegen den Schwindel erhoben hätte, welcher jetzt in Szene ging.

Das Wort führte besonders ein gewisser Stratokles, den man hinlänglich kannte. Einst bei einer Seeniederlage kam er den Boten zuvor, zog bekränzt durch die Stadt, verkündigte den Sieg und veranlaßte eine Fleischverteilung an das Volk. Als hernach die Augenzeugen der Schlacht erschienen, und das Volk ihn zornig zur Verantwortung rief, ließ er dreist den Lärm über sich ergehen und sagte dann: „Was habt ihr denn Schlimmes erlitten, wenn ihr es euch zwei Tage hindurch habt wohl sein lassen?" Einige andere suchten ihn bald noch zu überbieten.

Nun war offenbar wenig Geld vorhanden, und die Ehren, welche man dem Demetrios zudachte, durften nicht viel kosten, nur ungefähr was heute neue Straßennamen und dergleichen. Die Athener dekretierten nun zuerst dem Demetrios und seinem Vater Antigonos den Königstitel zu, welcher bis jetzt als unberührbares Eigentum der Familie Alexanders gegolten hatte; ja sie erklärten Vater und Sohn zu „erhaltenden Gottheiten" und bestellten ihnen einen Priester, dessen Name statt desjenigen des bisherigen Archon Eponymos in die öffentlichen Akten kam; in das Gewand der Pallas wurden neben den Göttern die Namen oder auch die Figuren der beiden eingestickt; an der Stelle, wo Demetrios aus dem Wagen gestiegen, wurde ein Altar errichtet mit dem Namen des „niederblitzenden Demetrios"; zu den zehn bisherigen Wahlkörpern wurden zwei neue hinzugefügt, eine Demetrias und eine Anti-

gonis. Wenn zu den beiden eine Botschaft geschickt würde, sollten die Boten nicht Gesandte heißen, sondern Theoren, wie man die Boten an Göttertempel zu nennen pflegte; auch wurde Demetrios bereits als ein Orakel angefragt. Den Monat Munychion nannte man Demetrion und sogar das altberühmte Fest der Dionysien Demetrien. Aber nicht nur wurde nun der neue Gott sehr hochmütig; es war auf jenen Ehren auch sonst kein Segen; an den Demetrien fror es, und Reben, Feigen und Getreide wurden zu nichte; und an den Panathenäen, als man das Gewand der Pallas auf einem Wagen ausgespannt daherfuhr, zerriß ein Sturm dasselbe.

Damals heiratete Demetrios eine Athenerin, und die Stadt mußte dies noch als besondere Ehre aufnehmen. Es war eine Descendentin des großen Miltiades, und um ihres frühern Schicksals willen sind wir genötigt, uns hier einen Augenblick nach der westgriechischen Welt zu wenden.

Dort lag eine Insel, die größte, schönste und unseligste des Mittelmeeres: Sizilien; und ein Herrscher waltete damals über ihr, vielleicht von allen Sterblichen derjenige, welcher unser Gefühl am stärksten zwischen Abscheu und Bewunderung hin und her wirft: Agathokles. Schon waren zwei Jahrhunderte von Kämpfen vorüber zwischen Hellenenstädten hoher Kultur und mächtigen politischen Lebensdranges, Kämpfen unter sich und gegen begabte und schreckliche Tyrannen, ferner gegen den stets neu andringenden Stamm Cham, das große Karthago, außerdem Kämpfen mit den Söldnern, in deren Hände große Teile der Insel zu fallen pflegten. Endlich hatte sich Agathokles, der Töpfersohn, erhoben, gerade während die Diadochen am heftigsten um den Orient kämpften, keiner von den ihrigen, nicht aus dem Stab Alexanders, nicht pathetisch, sondern ein blutdürstiger Spaßmacher, das furchtbarste Beispiel des über jede Lage klaren, mit jedem Entschluß vertrauten Spätgriechen. Durch massenhaften Parteimord am Grabe Timoleons, 317 vor Christi Geburt, zum Herrn von Syrakus und dann eines Teils der Insel geworden, hatte er es bald mit den Karthagern zu tun, wurde von ihnen geschlagen, in Syrakus belagert und schien verloren, konnte aber plötzlich und unvermerkt mit 15,000 Söldnern ausfahren, in Afrika anlegen und Karthago selbst bedrohen. Da hat er seine 60 Schiffe der Demeter und Persephone geweiht und angezündet, damit seine Söldner so wie er zwischen Sieg und Tod gestellt seien; da hat Karthago, durch Zwist und Verrat seiner Feldhauptleute noch besonders bedroht,

dem Moloch 200 Kinder geopfert. Um aber den Angriff auf diese Stadt wagen zu können, bedurfte Agathokles doch einer größern Truppenzahl. Er sandte nach Kyrene an den Ophellas, einen Genossen Alexanders, welcher dort als ptolemäischer Statthalter, dann durch Abfall als selbständiger Herrscher waltete, er möge mit seinem Heere kommen und Herr von Karthago werden, indem er, Agathokles, mit afrikanischem Besitze doch nichts anfangen könne. Ophellas erschien mit 10,000 Mann; Agathokles benützte einen Augenblick, da die meisten dieser Kyrenäer auf Fourage aus waren, überfiel unter Vorwand von Verrat den Ophellas im Lager, hieb ihn und seine Getreuen nieder und zog die Mannschaft in seinen Dienst (307 vor Christus). Gerne lassen wir seine weitere Laufbahn, in welcher Entsetzliches und Nützliches abwechseln, aus den Augen bis zu dem Moment, da der 72jährige, vergiftet auf Antrieb eines Enkels, den Scheiterhaufen besteigt, um zu enden wie Herakles (4).

Die Witwe des Ophellas, Eurydike, welche sich irgendwie nach ihrer Heimat Athen hatte retten können, wurde nun die zweite Gemahlin des Demetrios. Phila galt freilich immer als die erste; wo diese Frauen sich während seiner Feldzüge aufzuhalten pflegten, erfährt man nicht.

Als Demetrios in Griechenland noch nicht viel mehr als Athen und Megara befreit hatte, Ende 307, rief ihn sein Vater unliebsamerweise wieder auf ein wichtiges Kriegstheater, in den Kampf um Cypern. Und hier erst beginnt der besondere Ruf des Demetrios als Erfinders und Erbauers von Kriegsmaschinen und von Schiffen, wie man sie bisher noch nicht gekannt hatte.

Die erstern, worunter eine besonders berühmte die Städtebezwingerin, Helepolis hieß, waren nicht, wie man denken sollte, besonders mächtige Fernschleudermaschinen, sondern hölzerne Belagerungstürme von mehrern Stockwerken voll Bewaffneter. Die Schiffe aber sollten sowohl größer als schnellbeweglicher sein als alles bisherige; das bisher übliche Schiff, die Triere mit drei Reihen von Ruderern hintereinander auf jeder Seite, können wir uns vorstellen; schon sehr viel schwerer wird uns dies bei den Schiffen des Demetrios mit je 13, sogar 15 und 16 Ruderbänken; da aber das Altertum ihm aus dieser Spezialität einen besondern Ruhm gemacht hat, so mag es dabei sein Bewenden haben. Es war damals überhaupt eine Zeit der Neuerungen im ganzen Militärwesen, schon durch die viel größern und verfügbarern Massen und Mittel in jeder Richtung, im Vergleich mit dem bisherigen Kriegswesen der griechischen Kleinstaaten.

Zunächst hatte Demetrios gegen eine Flotte des Ptolemäos bedeutende Erfolge; als nun aber Ptolemäos in Person mit ganzer Macht herangefahren kam, wechselte man zunächst folgende wohlmeinende Depeschen. Ptolemäos: Demetrios möge sich doch bei Zeiten davon machen, ehe er von der ganzen ägyptischen Wucht erdrückt werde! Demetrios: er wolle den Ptolemäos jetzt noch entwischen lassen, wenn derselbe seine Posten in Griechenland, Sikyon und Korinth zu räumen den Befehl gebe.

Was aber zunächst folgte, war ein großer, ruhmvoller Seesieg des Demetrios (306), welchen er mit glänzender Generosität zu krönen wußte: er begrub die Leichen der Feinde herrlich und entließ die Gefangenen (5). Auch die Landbesatzungen auf Cypern hatten sich ihm ergeben müssen. Ptolemäos war mit bloß acht Schiffen geflohen; sein ganzer Prachtvorrat war in die Hände des Siegers gefallen und damit unter anderm auch die Flötenspielerin Lamia, welche denselben dauernd zu fesseln vermochte und dabei die Spöttereien anderer Damen über ihre nicht mehr ganz jungen Jahre überhören konnte.

Es ist die Glanzzeit von Vater und Sohn, welche damals, noch vor den übrigen Diadochen (6), definitiv den Königstitel und das Diadem annahmen, das ihnen die Athener schon voreilig zuerkannt hatten. Man bemerkte bald an allen diesen Fürsten den höhern Ton und abgeschlossenen Umgang; wie tragische Schauspieler änderten sie mit dem Kostüm Schritt, Stimme, Anrede, Kopfneigen; in den Entscheiden wurden sie gewaltsamer; es verschwand die höfliche Ironie, in welche sich bisher ihre Gewalt gekleidet hatte (7).

Ein Angriff des Antigonos und Demetrios auf Aegypten (305/4) blieb nun allerdings ohne Erfolg, und dem Sohn mißlang trotz allen Maschinen die lange Belagerung des sehr festen und von den Bürgern tapfer verteidigten Rhodos. Athenische Gesandte erwiesen dem Demetrios den Gefallen, ihm von den Rhodiern ein ehrenhaftes Abkommen zu verschaffen, gegen ein dauerndes Bündnis von Rhodos mit Vater und Sohn, ausgenommen gegen Ptolemäos. Was die Maschinen betrifft, so sollen die Rhodier den Demetrios gebeten haben, ihnen einige zum Andenken dazulassen oder wenigstens die hundert Fuß hohe Helepolis: nach andern soll er diese den Göttern geweiht haben, und jedenfalls konnte er sie ja nicht von der Stelle bringen.

Die Athener aber bedurften seiner; außer der Sorge vor Kassandros, welcher sie mit Gewalt wieder unterwerfen wollte, ängstigte sie ein allgemeines Unheil, welches damals erst in seinen Anfängen war: das Raub-

wesen der Aetolier, der Bewohner einiger nordwestlicher Gaue Griechenlands. Dasselbe hatte begonnen als rechtmäßige und heldenmütige Verteidigung einer Anzahl verbündeter Talschaften gegen macedonische Angriffe, artete nun aber aus zu einer fortwährenden räuberischen Bedrohung der übrigen Griechen. Hellenische Städte, welche einst den Xerxes und den Mardonios besiegt, sind nun hilflos gegen Raubpöbel aus den Gebirgen, denn ihre Rhetoren und Streber retten sie nicht. Ein kräftig altertümlich gebliebenes Volk, ohne namhafte Städte, zieht jetzt gegen die hochgebildeten, aber verkommenen Griechenstaaten auf Beute aus, und dies periodisch, ein Jahrhundert hindurch, an dessen Anfang wir uns hier befinden.

Im Spätherbst 304 erschien Demetrios wieder in Griechenland, scheuchte den Kassandros aus der Nähe von Athen weg bis über die Thermopylen, zog 6000 von dessen Macedoniern an sich und „befreite" die Hellenen weit und breit. Nun aber begann sein zweiter Aufenthalt in Athen, welcher seinen Namen mit so viel Schmach bedeckt hat. Man gab ihm, da er ja doch als Gott galt, eine Wohnung in den geweihten Räumen des Parthenons selbst, im Opisthodom, und hier führte er nun das bodenloseste Wüstlingsleben, wenn nicht in den Berichten auch athenische Phantasie redet. Auf einen ganz kleinen Aufschwung zur Unabhängigkeit hin wurden die Athener gleich wieder feige vor seinem Unwillen; die Urheber des betreffenden Vorschlages wurden teils getötet, teils flüchtig, und es erging ein Staatsbeschluß des Inhaltes: der Demos von Athen beschließe, daß alles, was Demetrios befehle, bei den Göttern für heilig und bei den Menschen für gerecht gelte.

Er ging hierauf nach dem Peloponnes und befreite mit leichter Mühe und zum Teil durch Geldzahlungen an Kassanders Besatzungen Arkadien, Argos, Sikyon, Korinth. In Argos führte er den Vorsitz an dem großen Jahresfeste der Göttin Hera und heiratete zum drittenmale und zwar eine Schwester des damals noch ganz jungen Pyrrhos (geboren um 319), welcher seines Reiches Epirus verlustig und ganz auf die eigene Tüchtigkeit angewiesen war. Von dieser Gemahlin Deidamia hatte Demetrios später den Sohn Alexandros. Auf dem Isthmos bei Korinth war eine Versammlung, „wobei viele Leute zusammenkamen", ohne daß man von einer eigentlichen Vollmacht dieses „Synedrions" reden könnte; immerhin rief ihn dasselbe zum Anführer von Hellas aus, wie dies einst ebendort mit Philipp und Alexander geschehen war; Demetrios aber dünkte sich noch viel größer als jene beiden (8).

Auf der Rückreise schrieb er an die Athener: er verlange bei seiner Ankunft sogleich die eleusinischen Weihen und zwar von den sogenannten kleinen Weihen zu den großen und bis zu den epoptischen, welche man sonst erst mindestens ein Jahr nach den großen bekommen konnte, und auch die großen waren durch Monate getrennt von den kleinen. Irgend ein besonderer religiöser Trost hing damals an diesen Weihen nicht mehr; aber ein richtiger Athener mußte sie mitmachen, und ein solcher wollte ja Demetrios sein. Und nun nannte man den eben laufenden Monat halb nach dem Monat der kleinen, halb nach dem der großen und gab dem Demetrios alles, was er haben wollte, samt der Epoptie; einen Widerspruch, wenn auch umsonst, wagte nur der Hauptweihepriester, der Fackelträger Pythodoros.

In jener Zeit mag auf Demetrios das Festlied gesungen worden sein, das uns noch erhalten ist (9):

Wie doch die größten und liebsten Götter in der Stadt weilen!
Jetzt bringt uns die Festzeit zugleich die Demeter und den Demetrios;
Sie kommt, um zu begehen die erhabenen Mysterien der Kore,
Er aber ist da, fröhlich, schön und lachend, wie es dem Gotte (Dionysos) ziemt,
Seine Freunde um ihn wie die Sterne um die Sonne!
Gruß dir, Sohn des gewaltigen Poseidon und der Aphrodite!
Denn die übrigen Götter sind entweder weit fort oder haben keine Ohren,
Oder sind nicht vorhanden, oder sie kümmern sich keinen Deut um uns, dich aber sehen wir,
Nicht von Holz oder Stein, sondern wirklich, und bringen dir Verehrung.
Zuerst stifte Frieden, Teuerster, denn dazu bist du mächtig!
Züchtige nun vor allem
Die nicht über Theben, sondern über ganz Hellas mächtige Sphinx.
Auf seinem Felsgebirge sitzt der Aetolier, wie jene alte Sphinx,
Und raubt uns alles, was wir sind, und wir können uns nicht wehren;
Denn ätolisch ist, die Nachbarn zu berauben und nun auch die ferner Wohnenden;
Diesen züchtige du; wo nicht, so finde einen Oedipus,
Der entweder diese Sphinx in den Abgrund stürzt oder sie zum Fels macht.

Gleich darauf aber verlangte der Geweihte 250 Talente (gegen 1,300,000 Fr.) und trieb sie unerbittlich ein; man sagte, er habe sie unmittelbar seinen Buhlerinnen gegeben; jedenfalls aber trieb seine Lamia bei einem berüchtigten Gastmahl noch außerdem von vielen Leuten Geld ein.

Dieses Sündenleben nahm dann ein plötzliches Ende, indem der Vater seiner wieder zu Land und Meer dringend bedurfte; gegen Antigonos war die große Koalition der übrigen Könige wieder in vollem Gange. Er sagte wohl: da fliegen wieder körnerpickende Vögel zusammen, die man mit einem Steinwurf und mit Lärm verscheucht! Aber er wurde denn doch sehr nachdenklich und schweigsam und ernannte jetzt — man weiß nicht in welcher Gegend — vor versammeltem Volke den Demetrios ausdrücklich zum Nachfolger oder geradezu zum Regenten. Schlimme Vorzeichen und Träume verdüsterten diese Zeit.

Nach längern Hin- und Herzügen kam es dann, im Sommer 301, zu der entscheidenden Schlacht bei Ipsos in Phrygien. Demetrios tat wiederum Wunder der Tapferkeit; aber wiederum riß der Soldat den Feldherrn hin; er verfolgte mit der Reiterei in heftiger und ehrgeiziger Hast den Thronerben des Seleukos, Antiochos, und jagte ihn in die Flucht, konnte sich aber dann nicht mehr rechtzeitig mit dem Fußvolk vereinigen; umsonst hoffte der 81jährige Antigonos immer noch, der Sohn werde eintreffen; wie er hoffte und spähte, sank er von vielen Geschossen getroffen; die Schlacht wurde ein völliger Sieg der Verbündeten, welche die Länder des Antigonos teilten.

Demetrios flüchtete mit dem Rest seiner Truppen, mit 9000 Mann, nach dem Archipel zu und eilte namentlich durch Ephesos hindurch zu kommen, bevor etwa seine Mannschaft den Schatz des berühmten Artemistempels plündere. Es war etwas über ein halbes Jahrhundert, seit ein phokischer Klub den Tempel von Delphi besetzt und den dortigen Schatz hauptsächlich mit Bezahlung eines Söldnerheeres verschleudert hatte; auf Anführern und Mannschaft hatte fortan Fluch geruht, und alle nahmen ein schreckliches Ende, und so etwas vermied nun Demetrios um jeden Preis.

Er besaß noch immer seine Seemacht, Sidon, Tyrus, Cypern und andere Inseln, einzelne Posten im Peloponnes und, wie er glaubte, Athen, wo seine Schätze und seine dritte Gemahlin, Deidamia, geborgen waren.

Als er jedoch von Ephesos herangefahren kam, begegneten ihm bei den Cycladen athenische Gesandte mit der Eröffnung: er habe sich von

der Stadt fern zu halten, indem der Demos beschlossen habe, keinen von den Königen herein zu lassen; seine Gemahlin habe man mit allen Ehren nach Megara geleitet. Er verbarg Zorn und Kummer und bat sich unter mäßigen Beschwerden nur seine Schiffe aus. Mit diesen und seiner sonstigen Flotte war er noch immer ein großer und gefährlicher Pirat und schädigte namentlich im Norden des Archipels das Gebiet des Lysimachos; bald war er wieder „unverächtlich"; die festen Punkte in Griechenland hütete ihm sein junger Schwager Pyrrhos.

Und bald darauf erfolgte wieder eine jener Wendungen, durch welche das Schicksal des Demetrios sprichwörtlich geworden ist. Der große Seleukos, Herr vom Indus bis ans Mittelmeer und bis über den größten Teil von Kleinasien, der Hauptsieger von Ipsos, fand jetzt für gut, seinen bisherigen Verbündeten Ptolemäos und Lysimachos Beschäftigung und Kummer zu verschaffen, indem er den Demetrios an sich zog. Die Welt vernahm mit dem größten Staunen, daß Stratonike, die bezaubernde Tochter des Demetrios von der Phila, die Gemahlin des Großkönigs werden solle. Bald fuhr Demetrios mit der Tochter und der ganzen Flotte aus, legte zu Anazarbos in Cilicien Beschlag auf einen annehmbaren Rest des ehemaligen Reichsschatzes (1200 Talente) und hielt dann mit Seleukos eine Zusammenkunft in dem nahen Rossos, wo man lange und auf das zutraulichste verkehrte. Auch Phila kam nach und dann noch Deidamia, welche jedoch bald starb. Während dann Seleukos mit der jungen Gemahlin — es ist dieselbe, welche er später seinem Sohne Antiochos abtrat, weil dieser in die Stiefmutter verliebt war bis zu gefährlicher Krankheit — glänzend nach Antiochien hinaufzog, durfte Demetrios Cilicien behaupten, wenigstens einstweilen, denn Seleukos wurde hierüber wieder reuig und bot ihm umsonst eine Abstandssumme.

Jetzt (297) konnte Demetrios wieder „der Athener gedenken". Kassandros von Macedonien, welcher ihm dabei hätte hinderlich werden können, war um diese Zeit schon krank und wurde bald darauf bei lebendigem Leibe von den Würmern gefressen, weil er das Haus Alexanders ausgerottet hatte. Demetrios fuhr nun nach Griechenland, tummelte sich zunächst im Peloponnes und besetzte dann Schritt vor Schritt Attika.

Athen aber war damals, im Jahre 296, im allertiefsten Elend. Ein Demagoge, Lachares, hatte sich noch im Einvernehmen mit Kassandros zum Tyrannen aufgeworfen; er suchte seinesgleichen an Grausamkeit gegen die Menschen und Ruchlosigkeit gegen die Götter, nämlich Tempelraub. Dazu kam aber, seit Demetrios die Stadt ein-

engte, eine Hungersnot. Damals zählte Epikur seinen Genossen täglich die Bohnen zum Essen vor. Eine ptolemäische Entsatzflotte ließ sich zwar bei Aegina sehen, verschwand aber wieder, weil die des Demetrios viel stärker war, und nun entwischte auch Lachares, und es ist nicht einmal sicher, ob das Scheusal seinen verdienten Lohn fand.

Die Athener hatten eine bekannte Manier, durch Volksbeschluß die Todesstrafe festzusetzen für jeden, der dieses oder jenes vorschlagen würde, als ob nicht die Dinge doch geschähen, wenn sie geschehen müssen. So stand auch diesmal der Tod auf jeder Erwähnung von Frieden und Sühne mit Demetrios; aber am Ende mußten sie ihm doch Gesandte schicken. Demetrios zog in Athen ein und berief das Volk ins Theater, dessen Szene tüchtig mit Mannschaft umgeben und besetzt war. Und nun kam er selber aus den obern Gängen herunter, wie die tragischen Schauspieler und redete wider alles Erwarten ohne Bitterkeit, mit leichtem und freundlichem Tadel. Er kündigte der ausgehungerten Stadt 100,000 Scheffel Getreide als Geschenk an, und als er dabei einen nicht völlig griechischen Ausdruck gebrauchte und ein naseweiser Athener ihn laut verbesserte, fügte er hinzu: für diese Verbesserung sollt ihr noch weitere 5000 Scheffel haben. Zu Beamten ernannte er solche, die dem Demos genehm waren. Im ersten Jubel wurden ihm zwei von den Hafenstädten Athens zuerkannt; er aber nahm sich noch weitere Posten, um sicher zu bleiben, wenn der Demos von neuem borstig würde, wie Plutarch sagt.

Nachdem er nun Athen hatte, sollten auch die Spartaner zu Paaren getrieben werden; er schlug den König Archidamos bei Mantinea und stürmte siegreich vorwärts im Tal des Eurotas, als ihn plötzlich die Aussicht, König von Macedonien zu werden, nach dem Norden rief. Freilich im gleichen Augenblick verlor er in der Ferne einen Posten an Lysimachos und Cypern an Ptolemäos; allein dergleichen konnte er schon mit der Zeit wiedergewinnen.

Von den Söhnen des Kassandros hatte der eine die Mutter ermordet, eine Halbschwester Alexanders des Großen, weil sie dem andern günstiger war und diesen erheben wollte; der letztere nun, Alexandros, rief nach und neben einander Pyrrhos und Demetrios zu Hilfe; Pyrrhos kam zuerst und riß Stücke von Macedonien ab, und jetzt kam auch Demetrios, als man schon andern Sinnes geworden war und seiner nicht mehr zu bedürfen glaubte. Tage und vielleicht Wochen lang reisen nun Alexandros und Demetrios und ihre Gefolge zusammen von Macedonien

wieder südwärts nach Thessalien, und bei beiden und ihren Gefolgen ist heimlich der einzige Gedanke der, wer dem andern mit dem Mord zuvorkommen werde, auf der Reise oder beim Gelage.

In Larissa fiel der Entscheid (294 vor Christi Geburt); ein Wink des Demetrios an seine Doryphoren, und Alexandros wurde niedergemacht samt einigen Begleitern. Einer der letztern sagte im Sterben: „Demetrios ist uns nur um einen Tag zuvorgekommen!"

Abermals übt nun dieser seine Zauberkraft; er weiß am folgenden Morgen das Gefolge des Ermordeten nicht nur zu beruhigen, sondern auch zu seiner Anerkennung als König zu bewegen. Das Grauen vor jenem Muttermörder, ja vor dem ganzen Hause des Kassandros, durch welchen die Familie des großen Alexander untergegangen war, endlich die Erwägung, daß man wirklich keinen bessern als Demetrios vorrätig habe, dies alles entschied, daß sie ihn schon auf thessalischem Boden zum König ausriefen und dann nach Macedonien führten, wo er allgemeine Anerkennung fand. Auch hatte er einen heranwachsenden Sohn von der Phila, Tochter des Antipatros, bei sich, den Antigonos Gonatas, der als Erbe der Herrschaft gelten konnte.

Die nächstfolgenden Jahre, da er sich auf einem beschränkten Terrain bewegt, sind die am wenigsten interessanten in seinem Leben: Händel mit Lysimachos, mehrmaliges Einschreiten gegen unbotmäßige griechische Gebiete, zumal gegen das widerspenstige Theben, gegen welches er sich dann höchst milde benimmt, ein Krieg gegen die Aetolier füllen diese Zeit aus. Vor Theben, bei der zweiten Intervention, hatte der ungeduldige Herr wieder eine Helepolis mit sich, welche zwei Monate brauchte, um 1200 Fuß weit zu rutschen; aber er kam doch wenigstens zu seinem Zweck. Außer Macedonien besaß er große Stücke vom Peloponnes samt Megara und Athen und jetzt auch Thessalien und das unterworfene Böotien.

Der Krieg gegen die Aetolier (290—289) war vielleicht eine Pflicht für denjenigen, der sich als Schutzherrn von Hellas gab, zumal als einmal das große vierjährige pythische Fest von Delphi nicht konnte gehalten werden, weil jene die Engpässe besetzt hatten; allein dieser Krieg war verbunden mit Feindschaft zwischen Demetrios und seinem frühern Schwager Pyrrhos, und an diese Feindschaft hing sich dann das definitive Unglück des Demetrios.

Vielleicht trug ein persönliches Mißverhältnis dazu bei. Agathokles von Sicilien hatte dem Pyrrhos eine Tochter Lanassa zur Gemahlin ge-

geben und ihm dazu das eroberte Kerkyra geschenkt. Allein Lanassa konnte sich mit den andern, halbbarbarischen Gemahlinnen des Pyrrhos, päonischen und illyrischen Fürstentöchtern, nicht vertragen, wich nach Kerkyra, als wäre diese Insel ihre Mitgift, und rief dorthin den Demetrios, da sie erfahren hatte, daß dieser von allen Königen in den Ehen der verträglichste sei. Er kam, heiratete sie und gewann damit Kerkyra; bald galt er auch als Verbündeter seines entsetzlichen neuen Schwiegervaters (10).

Pyrrhos aber war seinerseits der Verbündete der Aetolier geworden (289) und hatte in seinen Feldzügen bereits die größern Erfolge, und als Demetrios einst das Unglück hatte zu erkranken und in Pella darniederlag, machte Pyrrhos mit seinen gemischten Rotten wenigstens für den Augenblick einen weiten Einfall in das Land seines Gegners, bis vor Edessa. Demetrios genas wieder und trieb ihn zurück. Aber mit seinen Macedoniern war eine gefährliche Veränderung vorgegangen.

Sie hatten in den letzten Jahrzehnten allerlei Herren kennen und miteinander vergleichen gelernt und sollten noch nicht am Ende sein mit ihren Erfahrungen. Zunächst aber widmeten sie dem Pyrrhos und seinem gewaltigen Dreinhauen, obschon er ihr Land verheerte, mehr und mehr ihre Bewunderung. Philipp und Alexander, zu welchen sie allmählich wie zu großen Göttern emporschauen lernten, gaben ihnen den Maßstab für ihre Kennerschaft.

König Pyrrhos von Epirus war eine Gestalt wie aus uralter Zeit, vom Typus der Heroen vor Ilion. Er brauchte sich nicht zum Gott erklären zu lassen, wie Demetrios; denn er war seiner Abstammung von Neoptolem, Achill, Peleus, Aeakos und Zeus völlig sicher und konnte zum Beispiel Milzkranke heilen durch Berührung mit der Hand. Mit den Heroen der Urzeit stimmte nicht nur zusammen, daß er etwa mitten in einer Schlacht einen homerischen Zweikampf annahm, — einen Mamertiner hieb er von oben herab in zwei Stücke —, sondern daß er gerade wie jene nicht im Besitzen und Genießen, sondern im steten Vorwärtsdringen sein Leben fand. Er will beständig seine Kräfte messen und verscherzt leicht das Verlorene, und hierin gleicht ihm auch Demetrios; aber Pyrrhos war mäßig im Leben, konnte Zorn und Leidenschaft bändigen und betete bei seinen Gelübden und Opfern zu den Göttern immer nur um Eines: um Gesundheit; denn damit fände sich für ihn Sieg, weite Herrschaft, Ruhm und Reichtum von selbst. Das höchste, was ihm bestimmt war, hatte er damals erst vor sich, daß er der erste

große Hellene sein sollte, welcher Rom entdecken und von Rom als großer Hellene erkannt werden würde. Einstweilen aber ist Strategie für ihn die eigentliche Königskunst, und Pausen im Kriegführen sind ihm das unerträglichste.

Und nun glaubten die Macedonier von allen Königen nur in ihm wenigstens das Schattenbild der Kühnheit Alexanders zu erkennen; er glich auch den ersten Genossen des großen Königs im Anblick, in der raschen Bewegung, der Vehemenz, der Glut im Kampfe. Andere Könige ahmten jetzt Alexander nach im Tragen von Purpur, in Leibwachen oder auch im Schrägneigen des Halses; sie gaben, und namentlich Demetrios, Alexanders Wucht und Stolz wieder wie Schauspieler auf der Szene; Pyrrhos aber war Alexander in Waffen und Hieb.

Ihm gegenüber erschien jetzt Demetrios doppelt pompsüchtig und üppig; er trug sich in Purpur und Gold bis auf die Schuhe, für ihn wurde eine Chlamys gewirkt, auf welcher das ganze Weltsystem samt den Gestirnen gestickt zu sehen war; das Wunderwerk war noch nicht fertig bei seinem Sturz und wurde später im Schatze seiner Nachkommen gezeigt, deren doch keiner es zu tragen wagte, „obwohl es unter ihnen an dreisten Königen nicht fehlte". Dann klagte man über seine Unzugänglichkeit; entweder gab er keine Audienz oder er zeigte sich dabei schlimm und herb. Als er einst bei einem Ausritt besserer Laune schien als sonst, liefen Leute mit Bittschriften herbei und freuten sich schon, als er alle diese in seinen Mantel nahm; aber auf der Brücke des Flusses Axios angelangt, tat er seinen Mantel auseinander und warf alle diese Skripturen ungelesen ins Wasser, ungefähr wie später Kardinal Du Bois die eingegangenen Schriften stoßweise in das Kamin zu werfen pflegte mit den Worten: „Voilà ma correspondance faite!" Auch Gesandte mußten lange warten und bekamen kaum mehr Bescheid. Alles, was man unter dem Namen „Geschäfte" begreift, war gewiß nie Sache des Demetrios gewesen; jetzt aber lebte er vollends in einem sichtbaren Mißmut. Auch seine Soldaten hatten große Ursache zu klagen, wenn es wahr ist, daß er sie schon im Feldzug gegen Theben absichtlich und auf völlig unnütze Weise aussetzte. Als ihm einmal sein Sohn Antigonos deshalb Vorstellungen machte, soll er geantwortet haben: „Bist du denn den Umgekommenen auch noch Sold und Kost schuldig?" (Es soll angedeutet werden, daß er sich seiner eigenen Soldaten, wenn er zu viele hatte, entledigte.) Allerdings setzte er auch sich selber sehr aus und hatte furchtbare Narben aufzuweisen.

Ganz im stillen soll er nun alles vorbereitet haben, um mit einem Schlage das ganze Reich seines Vaters Antigonos wieder zu erobern (288). Hoffnungen und heimliche Rüstungen dieser Art sehen ihm ganz ähnlich; nur wird es uns schwer, an die Zahlen zu glauben, welche angegeben werden; er soll nämlich 98,000 Mann zu Fuß, 12,000 Reiter und 500 Schiffe, darunter wieder von jenen ganz großen, bereit gehalten haben, und dies ist, im Hinblick auf das kleine Gebiet und die relativ geringen Mittel, doch kaum denkbar.

Jedenfalls aber genügte das, was verlautete, mochte es wahr oder nur in den Kabinetten der drei Großgebietiger ersonnen sein, um wieder fast dieselbe große Koalition gegen ihn zustande zu bringen, welche einst seinem Vater auf der Höhe seiner Macht den Untergang zugezogen hatte; Seleukos, Ptolemäos, Lysimachos und als vierter jetzt Pyrrhos, welchem die drei übrigen natürlich Macedonien versprechen mußten. Man rückte von allen Seiten in sein Gebiet ein; Ptolemäos kam mit der ägyptischen Flotte und machte ihm Hellas abtrünnig. Und nun zeigte es sich, wie sehr ihn schon die Macedonier innerlich aufgegeben haben mußten; es war bald nur die Frage, ob seine Truppen zu Lysimachos oder zu Pyrrhos überlaufen würden. Am Ende lief dann alles zu Pyrrhos über, weil er bereits die größte Macht an Ort und Stelle hatte (287); dem unglücklichen Demetrios aber sagte man ins Gesicht: er möge sich durch die Flucht retten, da die Macedonier es müde seien, um seines Wohllebens willen Krieg zu führen. Da legte er in seinem Zelt den Königsmantel ab und einen dunkeln Ueberwurf an und machte sich in der Stille fort, zunächst nach Kassandrea, dem ehemaligen Potidäa. Hier nahm seine älteste Gemahlin Phila Gift, und die Motive, welche uns gemeldet werden, waren vielleicht diejenigen, welche sie selber noch angab: sie brachte es nicht mehr über sich, den schicksalsversuchtesten aller Könige abermals als einen länderberaubten Flüchtling an ihrer Seite zu sehen; sie verzichtete auf jede Hoffnung und haßte jetzt die Fortune, besser: die Chance, die τύχη des Gemahls, weil dieselbe im Schlimmen beharrlicher sei als im Guten. Als Tochter des Antipatros, als Witwe des Krateros, als letzte vom Hause des Kassandros glaubte sie mindestens Königin von Macedonien sein zu müssen; dies wurde ihr jetzt nicht mehr gewährt, und sie starb. Pyrrhos war nun König von Macedonien, trat jedoch Teile davon an Lysimachos ab.

Demetrios aber hätte nicht der sein müssen der er war, um jetzt schon gänzlich zu verzagen. Er tauchte — Ptolemäos muß wieder abge-

zogen gewesen sein — in Griechenland auf als Privatmann, doch schon umgeben von einem kleinen Anhang und von Militärs, welche seine Begabung noch immer zu schätzen wußten. Zunächst ging er ohne königliche Zier von Stadt zu Stadt herum und zeigte sich sogar in Theben, erklärte aber hier auf einmal, daß er die Verfassung der Stadt herstelle und gebärdete sich damit doch wieder als König von irgend etwas.

Athen glaubte ihm noch trotzen zu können, rief dann aber im Schrecken vor ihm, als er wieder mächtiger geworden, erbärmlicherweise den Pyrrhos zu Hilfe, und als dieser nicht erschien, sandte der Demos den Philosophen Krates zu Demetrios hinaus, um ihn zu begütigen; er war ein Cyniker, der um seiner bösen Zunge willen gefürchtet und dabei kein geborener Athener, also nötigenfalls preiszugeben war.

Im damaligen Athen saßen die Philosophen bereits schulenweise, Aristoteliker, Cyniker, Epikur mit den Seinigen, Zenon der Stoiker, und andere mehr. Dies war eine Sache, wie sie in der ganzen damaligen Hellenenwelt nicht wieder so vorkam; wer sich damals mit Philosophie abgab, mußte eine Zeitlang in Athen geweilt haben. Der Staat hätte dies Treiben als einen Ruhm der Stadt können gewähren lassen; allein es mußte sich eines Tages (im Jahre 305, zwischen dem ersten und dem zweiten Besuche des Demetrios) richtig ein Antragsteller namens Sophokles finden, welcher den Volksbeschluß durchsetzte, daß kein Philosoph einer Schule vorstehen dürfe, wenn es nicht dem Rat und dem Demos gefalle; auf Uebertretung stand natürlich wieder die beliebte Todesstrafe. Da zogen alle Philosophen fort, darunter ein Theophrast, der bis auf 2000 Zuhörer gehabt haben soll, und kamen erst wieder, nachdem ein gewisser Phillion den Sophokles der Ungesetzlichkeit angeklagt und die Athener das Gesetz für unwirksam erklärt, ja den Sophokles um fünf Talente gebüßt hatten. Und nun hatte Athen seine Celebritäten wieder; denn abgesehen von einigen Komödiendichtern besaß es sonst deren keine mehr. Und von herrlichen Künstlern, die es gehabt haben kann, sind Ruhm und Werke nicht bis zu uns gedrungen.

Die Philosophen waren aber unter Umständen noch zu besondern Dingen gut, so zum Beispiel in Ermangelung achtbarer Staatsmänner zu Gesandtschaften an Diadochen, deren einige eine nicht geringe, wenn auch eine etwas unklare Idee von Philosophie hatten. Als nun der erzürnte Demetrios (287) in der Nähe von Athen erschien, sandte man ihm zur Begütigung den Krates.

Derselbe gehörte zu den Cynikern und zwar zu den echten, zu jenen heitern Pessimisten, welche auf diejenige unermeßlich größere Quote der Lebensgüter, die vom Elend und Verlust bedroht ist, verzichteten, um mit dem Rest auszukommen: mit Mäßigkeit, Gesundheit, Freiheit. Er hatte ein bedeutendes Vermögen weggegeben und sich dann erst als einen freien Menschen betrachtet; mit ihm teilte die äußerste Armut und das regelmäßige Essen, Wolfsbohnen, seine Hipparchia, die den häßlichen buckligen Menschen trotz seiner eigenen Warnung geheiratet hatte. Seine Wonne war nun die scharfe Rede über solche, welche nicht geartet waren wie er, und dies ging gewiß nicht vor sich ohne Gelächter der Anwesenden. Auch forderte er geringe Weiber mit Schimpfreden heraus, um sich an dem, was sie erwiderten, abzuhärten. Seine populäre Hauptlehre aber war die seines Meisters Diogenes: alles Elend und alle Erniedrigung hänge an den Bedürfnissen und am Wohlleben.

Gegenüber vom Staat war die Verachtung der Cyniker, und namentlich des Krates, eine unbegrenzte und ihr Ruhm die Heimatlosigkeit. Der Staat Athen aber brauchte nun ihn, der ein geborener Thebaner und in seinem jetzigen Aufenthalt kaum Metöke oder Einsaße sein mochte; vielleicht fürchteten sich Bürger, zu dem erzürnten Demetrios hinauszugehen. Ob er denselben wirklich besänftigt, überhaupt was er mit ihm verhandelt hat, mag dahingestellt bleiben; Demetrios hatte noch andere Gründe, Athen für jetzt nicht zu belagern.

Die Athener hatten also ihre Angst umsonst gehabt; Demetrios begehrte nicht mit einer Belagerung Zeit zu verlieren, sondern auf den Klang seines Namens hin Schiffe und Leute zu sammeln, welche ein Unternehmen auf die Gebiete des Lysimachos mit ihm teilen würden. Nachdem er sich, wie man glaubt, mit Pyrrhos über Griechenland irgendwie abgefunden, erscheint er mit einem kleinen Heer in Ionien, welches Lysimachos gehörte. Zunächst, in dem schönen Milet, heiratete er zum fünften Male; dort befand sich nämlich Eurydike, eine der Gemahlinnen des Ptolemäos, die mit demselben brouilliert war; ihre Tochter Ptolemaïs, die sie mit sich hatte, wurde die Gemahlin des Demetrios. Anfänglich hatte er nun einige Erfolge in Lydien und Karien, wurde dann aber durch Agathokles, den Sohn des Lysimachos — denselben, der später auf Anstiften seines Vaters ermordet wurde — nach Phrygien getrieben und verlor von seinen Leuten viele durch Hunger und Krankheiten; der Rest aber war äußerst mißmutig, als er glaubte, Demetrios wolle sie nach dem weitern Osten, nach Armenien und Medien führen. Auf Grund und

Boden des Seleukos war er nun doch schon angelangt; indem er nach Tarsus zog und dort mit seiner Mannschaft so gut als möglich Posto faßte, entschloß er sich zu einem Briefe an Seleukos, mit welchem seine Laufbahn im Grunde abgeschlossen sein mußte.

Seleukos war längst nicht mehr sein Schwiegersohn, sondern sein Gegenschwäher; nach einer Ehe von einem Jahr hatte er die Stratonike seinem Sohn Antiochos abgetreten, weil dieser, wenn auch nicht bis zum Sterben, so doch bis zu schwerer Krankheit in die Stiefmutter verliebt gewesen war; immerhin konnte Demetrios in seinem Brief sich noch als Verwandten bezeichnen. Es folgten lange Klagen über sein Schicksal und Bitten um Mitleid mit einem, der selbst Feinden Teilnahme einflößen könnte.

Und Seleukos ließ sich wirklich rühren und wies dem verirrten König und seiner Schar reichlichen Unterhalt an. Was nun aber folgte, hat sein hohes psychologisches Interesse nur, wenn man Plutarch Wort für Wort folgen kann.

Die noble Gemütlichkeit, wie sie etwa zwischen Diadochen vorkam, der beständige Wunsch, den Demetrios zu schonen, sind echte Empfindungen in der Seele des Seleukos. Allein er hat Warner in seiner Umgebung, welche ihn an die grenzenlose Unternehmungslust, an die berühmten Glückswechsel des Demetrios erinnern, und sowie dann ein wirklicher Kampf zwischen den beiden Königen wieder losbricht, muß man den verzweifelnden fürchten und die Zugänge zu Syrien verschanzen. Ja Seleukos durfte bereits fürchten, daß seine eigenen Truppen unter den Zauber geraten möchten, der seinen Gegner noch immer umgab. Dabei macht es dem Seleukos Ehre, daß er die zudringlichen Hilfsanerbieten des verrufenen Lysimachos abwies.

Demetrios aber, je nach Wechsel seiner Stimmung und Lage, schreibt neue bewegliche Briefe: man möge ihn nicht dürftig und bloß hinausstoßen, dem Lysimachos zur Beute, oder: Seleukos möge ihm wenigstens gestatten auszuziehen auf Eroberung gegen irgend ein freies Barbarenvolk, um dort als Herrscher auszuleben. Dazwischen aber, enger und enger eingeschlossen und hervorbrechend „wie ein Tier", bringt er dem mit mäßigen Streitkräften herbeigekommenen Seleukos mehrmals wirkliche Nachteile bei, bis eine Erkrankung seiner Herrlichkeit ein Ende machte. Seine Mannschaft, tapfere, aber offenbar nur zusammengelesene Söldner, wandten sich von ihm ab und gingen zu Seleukos über, nachdem dieser es über sich gebracht hatte, persönlich mit

einer Schar derselben zu reden; er war zu Fuß, ohne Helm, bloß mit einem kleinen Schild bewaffnet, als er kam und ihnen begreiflich machte, er habe schon längst ihrer und nicht des Demetrios schonen wollen. — Demetrios mit wenigen irrt dann noch in Wäldern und Gebirgen und hofft nach dem Meere durchzubrechen; es handelte sich wenigstens um persönliche Rettung, und zunächst wallte er noch auf und zog das Schwert, wenn unter seinen Begleitern von Uebergabe die Rede war. Als ihnen aber die Lebensmittel völlig ausgingen, sandte er an Seleukos und meldete endlich seine förmliche Uebergabe an (286 oder Februar 285?).

Seleukos, in edler und freudiger Stimmung, pries nun sein Glück, das ihm erlaube, gütig und redlich zu handeln. Er ließ das Königszelt rüsten und sandte Boten, um Demetrios aus den Sorgen zu befreien, damit er mutig käme als zu einem vertrauten Verwandten. Allein nun begann in der Nähe des Seleukos selbst so viel Sympathie und so viel Gerede über die große Stellung, welche Demetrios künftig bei ihm einnehmen würde, daß jene Warner wieder zu Worte kamen und dem Großkönig die Sorge beibrachten, es möchte in seinem Lager große „Neuerungen" geben, sobald Demetrios zu sehen sein würde. Es ist möglich, daß diese Leute recht hatten. Gewiß nicht ohne Herzeleid sandte nun Seleukos einen Obersten mit 1000 Mann, welche den schon so hoffnungsreichen Demetrios umzingeln und nach dem syrischen Apamea bringen mußten. Seleukos hat ihn nie mehr gesehen. Aber er würde ihn, glaubt man, bei längerm Leben der Stratonike und dem Antiochos mitgegeben haben in die obern Lande, und den Lysimachos hat er mit äußerstem Abscheu abgewiesen, als dieser für die Tötung des Demetrios hohe Summen bot.

Apamea lag in herrlicher, damals fruchtbarer Gegend, als Halbinsel wie Bern, Freiburg, Besançon, umströmt vom Orontes. Unter den spätern Seleuciden war dort eine große Hauptgarnison, ferner die Kriegsoberrechnungskammer, das Gestüt von 30,000 Rossen und das ganze Personal der Roßzüchter, Fechtmeister und andern Leute, welche für Kriegsunterricht besoldet waren, und unter solchem Volk hätte man einen Demetrios unmöglich dürfen verkehren lassen. Aber zu Seleukos' Zeit war dort nur erst das große Elephantendepot, und auf diese 500 klugen Pachydermen, welche dort ihre Ställe hatten, übte Demetrios keine Magie aus.

Er lebte hier in sicherer Hut mit königlichem Glanze ausgestattet mitten in herrlichen Anlagen und Tierparks zur Jagd; von seinen mitge-

flüchteten Genossen durfte bei ihm leben wer da wollte; von Seleukos kamen nicht selten besuchende mit tröstlichen Worten. Dem Sohne und spätern Nachfolger in Macedonien, Antigonos Gonatas, meldete Demetrios nach Griechenland, man solle, auch wenn Brief und Siegel von ihm kämen, alles ignorieren, als wäre er ein gestorbener; der Sohn habe fortan Besitz und Geschäfte zu verwalten. Antigonos trug Trauergewand und bot sich dem Seleukos als Geisel für den Vater an, und viele Städte und Dynasten verwandten sich dringend für diesen. Seit er machtlos war, erhob sich wieder das Phantasiebild des großen Abenteurers, und man gedachte wieder seiner herrlichen Eigenschaften.

Allein diese waren schon nicht mehr vorhanden. Es ist leid es zu sagen, aber Demetrios Poliorketes war inzwischen versimpelt. Nachdem er anfangs fleißig der Jagd und der Bewegung im Freien obgelegen, wurde er träger und brachte endlich seine ganze Zeit mit Wein und Würfelspiel zu. Ja er fand dann, dies sei eigentlich das Leben, das er längst ersehnt und nur aus Unverstand und leerer Ruhmsucht bis jetzt verfehlt habe unter unendlichen Beschwerden für sich und andere, nun aber endlich unerwartet vorfinde. Im dritten Jahre seines Aufenthaltes in Apamea (283) erkrankte er dann über diesem Wohlleben und starb erst 54jährig.

Seleukos fand dann doch Tadel wegen seines Verhaltens und soll bereut haben, daß er dem Mißtrauen zu viel nachgegeben.

Antigonos mit seiner Flotte reiste nun der goldenen Urne entgegen, welche die Asche seines Vaters enthielt — mit dem Scheiterhaufen war die Verklärung erfolgt — und nahm sie auf sein Admiralsschiff; alle Städte, wo er anlegte, spendeten Kränze und gaben Leute in Trauergewand mit; bei der Einfahrt gegen Korinth stand die Urne auf dem Vorderdeck, und der Purpurmantel und das Diadem lagen darüber, die weitere Zeremonie, wie sie Plutarch beschreibt, war voll Rührung und Weihe, aber verspäteter Art. Die bleibende Beisetzung der Reste des Rastlosen erfolgte in der Festung Demetrias in Thessalien, welche er einst selber erbaut und mit den Bewohnern der nächsten Ortschaften bevölkert hatte.

DIE BRIEFE DER MADAME DE SÉVIGNÉ

15. NOVEMBER 1887.

Abgesehen von einigen Briefsammlungen des Altertums, welche zu gelehrten Zwecken immer neu gedruckt werden, bilden die Briefe der Madame de Sévigné vielleicht die verbreitetste Sammlung, die es gibt. Es existieren mehr Bände der Sévigné in den Händen des Publikums als von irgend einem Briefautor. Es gab noch vor siebzig Jahren in Frankreich manche Leute, die jährlich alle Bände durchlasen.

Und da der ganze Zustand, auf den sie sich beziehen, ein längst vergangener ist, an welchen sich kein äußeres Interesse mehr anknüpft, da sogar alle Familien ausgestorben sein werden, welche darin vorkommen, da auch das Ausland die Anhänglichkeit der Franzosen teilt, so kann diese Verbreitung nur auf irgend einem innern Werte beruhen. Ein solcher innerer Wert könnte ein sachlicher, ein historischer, zeitgeschichtlicher oder sittengeschichtlicher sein; er könnte auch ein ästhetischer sein, ein stilistischer, der einer formalen Vorbildlichkeit für die Epistolographie; entscheidend aber auf alle Zeiten wird nur die Persönlichkeit sein, welche sich darin offenbart. Die Sévigné vereinigt dies alles, und das dritte gilt für sie im höchsten Grade. Man wird ewig gerne in der Gesellschaft der Sévigné sein, und nun erfährt man, daß es schon den Zeitgenossen so ging. Dazu sind die Briefe literarisch völlig absichtslos; nicht eine Zeile ist für ein Publikum geschrieben; daher denn der supreme Duft, den man der Naivität des Schreibens verdankt. Diese Briefe haben eine besondere Weihe und geheime Grenze; es sind sehr überwiegend Briefe einer Mutter an eine Tochter.

Und nun macht es nichts mehr aus, daß sie einem schon sehr locker gewordenen höchsten Stande ihres Landes angehören. Dieses Land war damals das höchst zivilisierte. Weder in dem verkommenen Italien und Spanien, noch in Deutschland und England kann es damals eine Briefschreiberin dieses Ganzen von Eigenschaften gegeben haben. Ebenso treffliche Charaktere wohl, aber keine Frau mehr von solcher Begabung und Lust der anmutigen und eleganten Mitteilung, zugleich Zeitgenossin einer für ihr Land klassischen Zeit der Poesie und Literatur, einer Zeit der Hochschätzung des geschriebenen Wortes.

Es besteht eine Schwierigkeit für den Leser späterer Zeiten, in Memoiren und Briefsammlungen sich in dem oft sehr zahlreichen, für den Autor selbstverständlichen Personal zu orientieren.

Zahlreich erscheint die französische Hof- und Stadtgesellschaft in den Memoiren der Zeit der letzten Valois, denen des Bassompierre, Duc de Guise, Cardinal de Retz und der Fronde überhaupt, endlich vollends in Saint Simon. Eine Menge Personen waren dem Autor wichtig, und geistreich war oder schien im damaligen Frankreich jedermann. Auch in den Briefen der Sévigné treten sehr viele Leute auf, welche uns nur interessieren, so weit charakteristische Züge und Worte von ihnen mitgeteilt werden. Auch mit ihren eigenen Verwandten und nächsten Bekannten dürfen wir uns hier nur abgeben, soweit dies ganz notwendig ist, und so auch mit den äußern Zügen ihres eigenen Lebens.

Marie de Rabutin-Chantal, geboren 1626, war eine Bourguignonne. Ihr Vater fiel im Kriege, als sie ein Jahr alt war. Ihre Großmutter väterlicherseits, Françoise de Chantal, Mitstifterin der Visitandinerinnen, galt in ihrem Leben schon als Heilige, obwohl sie erst von Benedikt XIV. selig und von Clemens XIII. heilig gesprochen wurde. Madame de Sévigné besuchte überall die Klöster dieses Ordens, wo sich solche befanden, und galt bei den Nonnen als relique vivante. Auf den Fall, daß sie in Paris stürbe, wollte sie bei den Visitandinerinnen begraben sein.

Der Stammhalter der Rabutins war ihr bedenklicher Vetter Roger, Comte de Bussy-Rabutin. Auch seine Briefe sind gesammelt und mehrmals gedruckt, darunter Briefe an die Sévigné und nicht wenige von ihr. Außerdem existieren von ihm stellenweis wertvolle Memoiren. Unter Richelieu hat er seine wilde militärische Jugend verbracht; dann gewöhnte er sich mit den Franzosen der Fronde an schrankenlose Rede und Schrift; allmählich entstand seine „Histoire amoureuse des Gaules", zur Verzweiflung mancher Familien, und auch seine Cousine schonte er nicht: „A défaut de vices, il lui suppose des ridicules . . . qu'elle ait eu au moins le goût de toutes les sottises qu'elle n'a point faites." Aber die Strafe sollte nicht ausbleiben; Bussy merkte in seiner enormen Eitelkeit nicht bei Zeiten, daß seit Ludwigs XIV. eigener Regierung ein anderer Wind wehe. Er dichtete ein Hohnepigramm auf des Königs Verhältnis zur Lavallière, das dazu noch nach der Weise eines Kirchenliedes unter Faxen auf Schloß Roissy abgesungen wurde. Von allen bösen Mäulern bleibt eines in der Patsche. Als daher der König erbittert war, regten sich auch die übrigen Verletzten; so war Bussy verloren; es folgten dreizehn Monate Bastille und dann das Exil auf seine Güter; eine späte Begnadigung schaffte ihm weder Gunst noch verlorene Habe wieder. Die Cousine hatte ihm zwar verziehen; die Korrespondenz mit dem Haupt

des Hauses und mit dem immerhin witzigen Vetter konnte sie nicht ganz entbehren, aber sie schickte sich doch ziemlich kühl in seine späteren malheurs und gab ihm christliche Lehren. Er starb 1693 (1).

Mütterlicherseits entstammte sie der Familie der Coulanges. Ihrem Oheim, Erzieher und Retter, Christophe de Coulanges, Abt von Livry, verdankt man die Sévigné. Er, von ihr nur le bien bon genannt, machte sie zur Erbin und half ihr, so lange er lebte.

Achtzehnjährig, heiratete sie 1644 Henri, Marquis de Sévigné, der in der Bretagne seine Güter hatte und nach einem rauschenden Leben 1650 im Duell fiel. Sie erwähnt ihn in den Briefen nur einmal, um zu sagen, daß der „bien bon" sie aus dem „abîme" beim Tode ihres Gemahles herausgezogen.

Aus dieser Ehe stammen nun ihre beiden Kinder.

Ihr Sohn, Charles de Sévigné, war höchst begabt und angenehm, „un trésor de folie", und lebte mit der Zeit in der Provinz aus. Aber er war nie in Gnaden, konnte daher auch nicht in Ungnade fallen.

Ihre berühmte Tochter, 1669 vermählt, ist die Comtesse de Grignan, und an sie sind vor allem ihre Briefe gerichtet.

Wer die „Lettres" irgend näher kennt, wird Nachsicht mit demjenigen haben, welcher in Kürze davon reden soll, zugleich aber es doch vielleicht mißbilligen, wenn von dem vielen einzelnen, für welches man Interesse und Vorliebe faßt, nur so weniges hervorgehoben werden kann. Unsere Auswahl möge einstweilen als eine fast zufällige gelten.

Da seit 1653 wieder ein Hofleben möglich war, so treffen wir auch seit 1654 die Sévigné oft am Hofe.

Am 9. März 1661 starb Kardinal Mazarin und hinterließ dem jungen Louis XIV. „les portraits de toute la cour" (2).

Madame de Sévigné lebte damals mit einem durch den Abbé de Coulanges wieder hergestellten Wohlstand, mit einem vierzehnjährigen Sohn und einer dreizehnjährigen Tochter. Sie selbst war damals fünfunddreißigjährig und allumworben, aber längst entschlossen, nur für ihre Kinder zu leben; besonders sollte die Tochter nicht ein Schicksal haben, wie das ihrige gewesen. Daher wies sie später noch Anträge ab, so 1685 den des Duc de Luynes.

Im Winter 1664/5 erschienen Mutter und Tochter bei den Hoffesten, welche zum Teil bereits in Versailles gehalten wurden. Damals wahrscheinlich wurde auch jenes Ballet von fünf Amazonen und Schäferinnen aufgeführt, darunter ihre Tochter und Henriette d'Orléans, ein Ballet „que

des siècles entiers auront peine à remplacer et pour la beauté et pour la jeunesse et pour la danse".

Die erste erhaltene Gruppe von Briefen, aus dem Jahre 1664, bezieht sich auf den Prozeß des Surintendant des Finances, Fouquet. Dieser war in dem Jahre, da Ludwig XIV. die Regierung übernommen, gestürzt worden. Beim damaligen Benehmen des Königs mußte den Denkenden und Fühlenden auf alle Zeit klar werden, mit wem man es zu tun hatte. Der Prozeß zog sich sehr lange hinaus.

Auch Fouquet hatte sich einst der Witwe genähert und sie hatte auf dessen Zärtlichkeiten hin ein paar scherzhafte Antworten geschrieben.

Als ihn nun niemand mehr gekannt haben wollte, da hat außer La Fontaine noch die Sévigné sich für ihn interessiert. Sie war Tag für Tag und äußerst genau vom Prozeß unterrichtet und dabei merkwürdig fähig, das Juristische aufzufassen. Diese Briefe an Pomponne, den spätern Minister des Auswärtigen, werden ewig eine Art von Sympathie für Fouquet aufrecht halten, welches auch dessen Schuld gewesen. Fouquet hat in seinen Antworten immer den Leser für sich, weil ihm die Sévigné ihre Klarheit und ihr Mitgefühl leiht.

Im Jahre 1669 wurde die Tochter der Madame de Sévigné mit dem Comte de Grignan vermählt. Erst an den Hof attachiert, wurde er 1670 Lieutenant général au gouvernement de Provence und hielt als solcher Hof für den meist abwesenden Gouverneur Vendôme.

Er hatte seine Feinde im Lande, besonders den Bischof Forbin von Marseille, und am Hofe, wo deshalb beständig für ihn gearbeitet werden mußte.

Auch erwies sich diese Ehe als nicht so glänzend, wie die Mutter geglaubt hatte. Daß die Existenz des Hauses Grignan eine ruinöse wurde, hiefür war der besondere Umstand wirksam, daß Grignan in Aix die Honneurs eines Vicekönigs zu machen hatte; auf Schloß Grignan sollte man sich allerdings ökonomisch erholen; aber auch hier ging in großem Train und gar überall im Spiel viel zu viel drauf; daher hat Madame de Sévigné mit Geschenken, Summen und Güterverschreibungen mehrmals aushelfen müssen.

Mit dem Jahre 1670 nimmt, veranlaßt durch die Entfernung der Tochter, der große Strom der Briefe seinen Anfang. Die Korrespondenz läuft etwa zwanzig Jahre, und in diesen blieben die beiden im ganzen sieben Jahre getrennt; von 1690 an waren sie dann fast immer beisammen.

Dem Schmerz um die Trennung verdanken wir hauptsächlich die Briefe und die Briefstellerin ihren Weltruhm. Hätte sie Romane geschrieben, so würden nur noch Literarhistoriker sie lesen.

Das Verhältnis zur Tochter ist ein ganzes großes besonderes Kapitel: „Vous ne sauriez croire combien vous faites toute la joie, tout le plaisir et toute la tristesse de ma vie."

Dagegen ist sie von offener Ungerechtigkeit gegen den Sohn, dessen Wert sie doch kennt, und die Großkinder erfahren dieselbe offene Geringschätzung.

Die Sehnsucht nach der Tochter kommt in unendlich reichen Wendungen zum Ausdruck. Das Gefühl äußert sich aber jederzeit so stark, daß man nirgends Wiederholungen inne wird; in der spätern Zeit erkennt sie in der Trennung von der Tochter eine von Gottes Gnade verhängte Buße. Und doch, wenn sie zusammenlebten, quälten sie einander auch etwa vor Liebe, und altkluge Leute machten dazu altkluge Bemerkungen.

Die Tochter war eine pathetische Natur, sie liebte „les grandes douleurs" und war fähig, Cartesianerin zu sein. Die Mutter hingegen war reich gemütlich, auch humoristisch; diese humoristische Ader war einzig auf den Sohn übergegangen. Vom Cartesianismus, wovon auch andere ihr den Kopf voll machten, sagte sie: „Je veux apprendre cette science comme l'hombre, non pas pour jouer, mais pour voir jouer." Man erfährt aber nicht, ob es dazu gekommen ist.

Allmählich erwuchs dann doch aus den Enkelkindern eine große Freude: Der junge Marquis de Grignan zeichnete sich schon siebzehnjährig im deutschen Kriege aus; achtzehnjährig erstürmte er an der Mosel ein Schloß: „Ce marmot! Dieu le conserve!" — und in Paris weihte ihn dazwischen die Großmutter in den Umgang mit der Welt ein. Pauline, die spätere Madame de Simiane, wurde Sekretärin ihrer Mutter. Die Großmutter sah schon aus der Ferne, wie sie heranreifte, und hat dann gewiß die höchste Freude an ihr erlebt, als sie ihre letzten Jahre in der Provence zubrachte. Sie starb auf Schloß Grignan im April 1696 im siebzigsten Jahre.

Zunächst aber soll sie vor uns leben, nicht aus den Aussagen anderer, welche lauter Bewunderung sind, sondern aus ihren eigenen Worten.

Wo sie Bewunderung bemerkte, wendete sie sich ab und entfernte sich gerne. Namentlich belästigte man sie, wenn man nur Komplimente über ihre Schönheit vorzubringen wußte.

Die Mutter war beim Beginn des Briefwechsels mit ihrer Tochter vierundvierzigjährig und hatte schon weiße Haare. Sie war und blieb aber noch lange „la mère beauté".

Wir kennen das Aussehen der Madame de Sévigné aus dem Porträt von Mignard; es war äußerst gewinnend. Sie selbst blieb auf der vollendeten Höhe ihres Seins: „Il n'y a rien de si aimable que d'être belle; c'est un présent de Dieu qu'il faut conserver." Aber sie bemerkte auch: „Quand on n'est plus jeune, c'est alors qu'il faut se perfectionner et tâcher de regagner par les bonnes qualités ce qu'on perd du côté des agréables . . . Je veux tous les jours travailler à mon esprit, à mon âme, à mon coeur, à mes sentiments."

In Rennes, inmitten des ganzen Adels der Bretagne (1680), sehnt sie sich fort: „On m'honore trop; je suis extrêmement affamée de jeûne et de silence . . ." Aber die Leute konnten sich kaum von ihr trennen; sie sagt nicht, daß sie das Bindemittel gewesen; aber auf Reisen blieb etwa ihre ganze Gesellschaft noch einen Tag beisammen: „Car la bonne compagnie est de fort bonne compagnie!"

Ihre Gesundheit hat lange angehalten, und nach zwei Krankheiten ist sie völlig genesen. So äußert sie sich 1680: „Ma santé me fait honte, il y a quelque chose de sot à se porter aussi bien que je fais." Und in ähnlicher Weise 1687; nur hat sie die Sorge, es möchte nicht ewig so dauern. Und im 64. Jahre scherzt sie: „Wenn man Butterschnitten speist, so sieht man an der meines Sohnes noch den Anbiß von allen Zähnen, aber an der meinen auch." Ja noch ein Jahr vor ihrem Tode findet sie sich gesunder als je; gestorben ist sie an den Blattern.

In ihr findet sich der höchste Verein von völliger Haltung und ungezwungener, aber bemessener Hingebung. Und ständig strebt sie nach Vervollkommnung: „Könnte ich zweihundert Jahre alt werden, so würde ich die vortrefflichste Person der Welt!" — „Ich verbessere mich leicht, und jetzt im Alter noch leichter als früher." Da sie eine unangenehme Dienerin nach den Rochers, ihrem Landsitz in der Bretagne, mitnimmt, meinte sie: „Ich will eben sehen, wie weit meine Gefügigkeit geht! Das wäre hübsch, wenn ich nur mit Leuten leben könnte, die mir angenehm sind!"

Sie hat das Bewußtsein von einer seltenen Gabe des Umgangs: „Je crois en vérité que personne n'a plus de facilité que moi dans le commerce de la vie civile." Welches waren die Leute dieses Umgangs? Abgesehen von den Aufwartungen bei Louvois und Colbert für die

Grignans war sie nirgends die Suchende, sondern die Gesuchte. In ihrem Umgang war nun böses und geistreiches Volk, ihr Vetter Bussy, dann „Le coadjuteur", nämlich Kardinal Retz, Verwandter der Sévigné, jetzt seine enormen Schulden unerhörter Weise zahlend und in Commercy mit Abfassung seiner Memoiren beschäftigt, bußfertig im Wandel und sehr frei in der Feder, La Rochefoucauld und sein beständiger Umgang, Madame de La Fayette, Verfasserin der „Princesse de Clèves", die Witwe Scarron, bis sie Madame de Maintenon wurde, an der Madame de Sévigné den „esprit aimable et merveilleusement droit" hervorhebt; oft hat sie Corneille und Boileau gesehen und, wie es scheint, auch Racine nicht selten. Den ganzen Hof kannte sie wohl persönlich und in verschiedenen Epochen, dann Pomponne, in dessen Gegenwart man das Gefühl hat, glücklich zu sprechen; auf der Kanzel hörte sie besonders Bourdaloue.

Ihre gesellschaftliche Kunst und zugleich ihre Rettung umschreibt sie in den Worten: „Il faut ôter l'air et le ton de compagnie (das Zeremoniöse) le plus tôt qu'on peut, et faire entrer les gens dans nos plaisirs et dans nos fantaisies; sans cela il faut mourir; et c'est mourir d'une vilaine épée." Nun kann man dies nicht mit jedermann, aber wer sich dazu eignete „à entrer dans les plaisirs et les fantaisies de Madame de Sévigné", der mußte völlig bezaubert sein (3). Manchen Leuten erschien jeder Landaufenthalt der Sévigné als ein Raub an der Pariser Gesellschaft. Und Mme de La Fayette hat einmal nicht nur mit Entziehung der Freundschaft gedroht, wenn Mme de Sévigné nicht sofort von den Rochers wieder komme, sondern ihr gesagt, sie werde aux Rochers krank werden oder gar sterben, „et que mon esprit baissera". Dies war zu stark; Mme de Sévigné antwortete unter anderm: sie sei nicht krank, altere nicht und sei noch nicht am radotieren (4), hoffe übrigens auf Dauer der Freundschaft trotz dieser Drohungen.

Der Provinzadel, dem sie doch früher selber angehört hatte, bekommt einiges zu hören. In Vitré, bei den Ständen von Bretagne, findet sie: „Il est plaisant ici, le prochain, particulièrement quand on a dîné." Freilich die Duchesse de Chaulnes läßt sie abermals, und zwar mit ihren Garden, nach Vitré abholen, indem man sie nicht entbehren könne „pour le service du Roi".

Sehr niedlich kennzeichnet sie den Vorzug der schlechten Gesellschaft vor der guten: wenn jene weggeht, atmet man auf und hat ein positives Glücksgefühl (5), dagegen „les gens qui plaisent, vous laissent

comme tombé des nues; on ne sait plus comment reprendre le train de sa journée"; der Fall komme freilich nicht häufig vor.

Hübsch sind ihre Scherze und niedlich ihre Malicen. Auf einer Reise in der Bourgogne begegnet man den Sänften des Ehepaares Valavoire; alles steigt aus; Valavoire küßt Mme de Sévigné, „et a bien pensé m'avaler, car il a, comme vous savez, quelque chose de grand dans le visage."

Bei Anlaß einer großen Aufwartung in Rennes im Jahre 1680 schreibt sie: „Je trouvai d'abord trois ou quatre de mes belles-filles", nämlich Damen, um welche ihr Sohn herumgeschwärmt war; sie wünscht ihnen andere Männer als gerade diesen Sohn. Eigentlich aber wünscht sie dem Sohn eine Frau anders als diese. An Präsident Moulceau, der sich in seinen jungen Jahren beklagt hatte, schon Großvater zu sein, richtet sie den Trost: „Paete, non dolet!"

Eine sehr ernste Seite ihrer Geselligkeit war, daß sie den Leuten treu blieb, wenn sie krank und hinfällig wurden. So klagte sie einmal: „Was hilft mir meine Gesundheit? à garder ceux qui n'en ont point."

Für den Ton der damaligen vornehmen Societät, für die Voraussetzung des Zusammenlebens ist sie Quelle ersten Ranges. Sie verfügt über die Meisterschaft, Persönlichkeiten und Zustände in wenigen Zeilen zu schildern. Sie sieht in die Risse und Spalten hinein und hat namentlich eine wiederkehrende Klage: über das hohe Spiel, la ballette, le reversi.

Kulturhistorisch besonders belehrend ist bei ihr das Pathos einer nervösen und dann auch sentimentalen Gesellschaft; es ist das Bedürfnis nach Aufregung, welches der vornehme Stand anderer Völker noch nicht empfand, so das Bedürfnis, jemanden zu bedauern, wie zum Beispiel die ihrem Gemahl davongegangene Großherzogin von Toscana, die Cousine des Königs: „L'on se fait une belle âme de la plaindre et de la louer." Bei Todesfällen wie dem des Turenne nimmt die Trauer und deren Manifestation im vornehmen Frankreich eine solche Wucht an, daß dann bei der Bestattung in S. Denis auch das Volk anfängt zu weinen und zu jammern, ohne recht zu wissen warum. Auch die Trauer um andere Gefallene hat etwas gesuchtes und offiziell übertriebenes. Beim Tod des jungen Comte de Guiche in Turennes Lager ist allgemeiner Jammer in den großen Familien, und Mme de Sévigné schreibt in dieser Atmosphäre an die Tochter, von welcher dann aus Grignan ein Echo dieser Stimmung kommt. Aber die Posten liefen damals langsam, und nun antwortet die Mutter: „Man denkt hier nicht mehr daran,

daß ein Guiche auf der Welt gewesen; wie sollten wir fertig werden, wenn wir uns in jeden Fall so vertiefen sollten?"

Wie weit ist Madame de Sévigné „Historien", welches ist die Bedeutung ihrer Aussagen über äußere Tatsachen? Im Politisieren, besonders während der Kriege, folgt sie völlig dem offiziellen Optimismus und teilt die allgemeine, in gewissem Sinn vorgeschriebene Verblendung, und so auch bei Anlaß der englischen Revolution von 1688 und der daran hängenden politischen Chancen. In Frankreich bekam man nur noch gefälschte Berichte. In den berüchtigten „Affaires des poisons" sind die Briefe nicht für den Hergang, nur für den Eindruck zu brauchen; den Hergang kennt man jetzt urkundlich viel genauer. Mme de Sévigné sah die Brinvilliers und die Voisin zum Tode fahren. Olympe Mancini, Comtesse de Carignan-Soissons, war bei Zeiten abgereist: „Il n'est rien de tel que de mettre son crime ou son innocence au grand air." Von Einzelanekdoten ist berühmt das Vorgesicht vom Tode des großen Condé drei Wochen bevor er starb.

Ueber Louis XIV. und den Hof erhalten wir eine Menge von Nachrichten und Eindrücken. Gesprochen hat sie den König jedenfalls noch im Februar 1689 in St. Cyr bei Aufführung der Esther, da er zu den Sitzen schritt, wo sie saß und sie um ihren Beifall für das Stück anging; sie behielt ihre volle „contenance" und blieb, als der König weiter ging, „l'objet de l'envie"; die Condés und die Maintenon kamen hierauf auch noch, um ihr freundliches zu sagen: „Je répondis à tout, car j'étais en fortune." Sie mußte den König längst kennen und beurteilen. Aber es war nicht ihre Schuld, daß dieser Mensch das ganze vornehme Frankreich auf sich und seinen Dienst hatte orientieren können. Mit der Tochter muß sie sich von früh an über Louis XIV. mündlich verständigt haben und es ist unnütz, aus den Briefen ihr Urteil über ihn entnehmen zu wollen in einer Zeit, da jeder Brief aufgemacht werden konnte. Den Hof kannte sie mit all seinem goldenen Elend, mit all den vornehmen Leuten, welche der König absichtlich durch seinen Dienst und dessen weitere soziale Voraussetzungen ruinierte, und dennoch schrieb sie am 31. Mai 1680, sie hätte gerne eine Stelle am Hofe gehabt: „C'est un grand plaisir d'être obligé d'y être, d'y avoir un maître, une place, une contenance; que pour moi, si j'en avais une, j'aurais fort aimé ce pays-là . . ." Das Uebelreden auf den Hof sei wie das auf die Jugend bei Montaigne. Noch später einmal wurde wirklich dafür gearbeitet, sie am Hofe zu plazieren. Ihre wirklichen Nachrichten vom Hofe, namentlich vom Auf

und Nieder der königlichen Liebschaften haben den Wert, daß sie das augenblickliche Gerede der Hofleute genau wiedergeben; denn dies konnte sie erfahren; allein oft wird dies nicht bestätigt, und sie muß sich nachträglich berichtigen.

Indem wir hier auf ihre Schilderungen der äußern und offiziellen Welt verzichten, wenden wir uns zu dem Bilde ihres Innern.

Ihre fast durchgehende gute Laune ist Sache ihrer Gesundheit, ihrer Selbstbeherrschung und ihres Wohlwollens gegen die andern. Ihre allgemeinen Lebensansichten dagegen sind eher düster, und zwar ohne Rücksicht auf ihre besondere Zeit und Lage.

Mit Mmes de La Fayette und La Rochefoucauld hält sie bisweilen so traurige Konversationen, „daß man uns nur noch zu begraben brauchte." Alles erwogen, sind die Bedingungen dieses Lebens hart, und es ist grausam mit Bitterkeit gemischt. „Alle ‚philosophies', das heißt Verzichtstheorien, sind immer nur gut, wenn man sie gerade nicht braucht. Hätte man mich einst um meine Meinung gefragt, so wäre ich am liebsten in den Armen meiner Amme gestorben; damit hätte ich vielen Kummer vermieden und wäre sicher in den Himmel gekommen. Mais parlons d'autre chose." Und am Ende ihres Lebens 1695/6 schreibt sie: „Von mir aus würde ich nie ein so langes Leben gewünscht haben: Il est rare que la fin de la vie n'en soit humiliante." Aber eine Stimme sagt ihr: „Il faut marcher malgré vous." Und zuletzt bleibt ihr die Ergebung in den Willen Gottes: „Tout est mieux entre ses mains qu'entre les nôtres."

Wie steht es mit ihrer Religiösität? Sie ist ein Weltkind, und es ist ihre höchste Begabung, dies so zu sein, wie sie es ist; aber sie ist ein schuldloses Weltkind. Das Milieu, in welchem sie mit den Ihrigen zu leben hat, läßt es ihr jedenfalls klug erscheinen, nicht aufzufallen und weder „dévote" noch Jansenistin zu werden. Das Opfer, sich der absoluten Leitung eines Geistlichen zu unterziehen, will sie nicht bringen. Allein sie hat einen offenen Sinn für das wirklich Religiöse, sei es in der Vergangenheit (Kirchengeschichte), sei es in ihrer Umgebung; von Frivolität ist sie so entfernt, als man sein kann. Diejenigen, welche sie am höchsten verehrt hat, waren eben doch Jansenisten: Arnauld d'Andilly, Pomponne und die Seinigen.

Sie hört alle Tage Messe und beichtet regelmäßig; aber kein Beichtvater hat sichtbaren Einfluß auf sie. Daß auch bei der Beichte die menschliche Eitelkeit ihre Rolle spielen könne, sagt sie mit einem Wort,

welches La Rochefoucaulds würdig wäre: „On aime mieux dire du mal de soi que de n'en point parler."

Aeußern Begehungen des Kultus frägt sie nicht viel nach; der Rosenkranz verursacht nach ihrer Meinung mehr Zerstreuung als Andacht, und in Südfrankreich mißfällt ihr das Treiben der Pilger und der „pénitents". Sie verlangt einen feinen Katholizismus; ihr Hauptprediger ist Bourdaloue, und sie schilt über talentlose Fastenprediger, mit welchen man sich in der Provence begnügen muß. Aber sie ist völlig Katholikin: „Je sais bien ma religion et de quoi il est question"; die Aufhebung des Edikts von Nantes läßt sie kalt oder in den Briefen stellt sie sich so. Und da in jener Zeit „jedermann Missionär wurde", bekehrte auch sie einen höhern hugenottischen Beamten in St. Malo, indem sie ihm „auf ihr Ehrenwort" versicherte, der Katholizismus sei die wahre Religion. Bei Anlaß einer zu bekehrenden hugenottischen Dame urteilt sie: „Il y a plus d'affaire à devenir chrétienne qu'à se faire catholique."

Aber inzwischen bleibt die Frage zwischen dem Weltleben und Gott noch immer unerledigt. Arnauld sagt ihr, „que j'étais une jolie payenne und ich sollte mich bekehren." Und eines Tages gesteht sie: „Je ne suis ni à Dieu ni au diable." Oefter kommt sie in wahres Verzagen, wenn sie beim besten Willen keine „dévotion" verspürt.

Nachdem sie einen frommen alten Geistlichen zu Tische gehabt hat, wird ihr bewußt: „C'est un saint, mais je ne suis pas sainte, et voilà le malheur." Auf das stärkste wird sie hin und her bewegt durch die Fragen über die Freiheit und Notwendigkeit, Prädestination, göttliche Zulassung des Bösen; sie sucht überall Aufschluß. Von der Kanone, welche Turenne traf, sagt sie: „Je vois ce canon chargé de toute éternité."

Inzwischen aber naht der Gedanke an Tod und Ewigkeit.

Am Sterbebette eines verehrten frommen Verwandten, Saint Aubin, überkommt sie das Gefühl: „C'est avec de telles gens qu'il faut apprendre à mourir." Und wenige Jahre vor ihrem Tode urteilt sie: „Je vis dans la confiance, mêlée pourtant de beaucoup de crainte."

Einstweilen aber, ihr ganzes späteres Leben hindurch, suchte sie Geist und Seele mit dem edelsten Stoff zu erfüllen.

Als Lektüre läßt sie sich zwar das Vorlesen von Romanen wie Calprenèdes Cléopatre und Pharamond noch gefallen, tadelt sich aber, wenn sie noch stellenweise daran Geschmack findet; dafür ist sie überzeugt, daß das Große und Berühmte der Literaturen aller Zeiten ihr gehöre als wahre Nahrung des Geistes, sowohl die freien Schöpfungen der Poesie,

als die wichtigsten Perioden der Weltgeschichte und Kirchengeschichte. Und auch der Tochter möchte sie gerne solche Ueberzeugungen beibringen; doch war Mme de Grignan minder beharrlich: „J'achève tous les livres et vous les commencez", meint die Mutter. Ferner liebte die Grignan mehr die Philosophie: „Les choses abstraites vous sont naturelles, comme elles nous sont étrangères", und endlich war ihr der Mut zum Durchlesen großer Geschichtswerke nicht einzupflanzen.

Unter den Dichtern ihrer Zeit, die die Mutter meist persönlich kannte, steht Corneille weit oben an, und sie will ihm gegenüber Racine gar nicht recht aufkommen lassen; man hat ihr kaum verziehen, daß sie von Racine schrieb: „Qu'il passerait avec le café!" Lafontaine genoß ihre höchste Bewunderung für die „Fables", eine ungleiche für die „Contes", Boileau ihre volle Hochachtung; auffallend wenig ist von Molière die Rede.

Was die Literatur der Vergangenheit betrifft, so konnte sie etwas Latein und gut italienisch und pflegte dieses „pour entretenir noblesse"; denn das Italienische ist noch das Vornehme. Das weitmeiste aber las sie in Uebersetzungen: platonische wie lucianische Dialoge, Virgil, Ovid, Tacitus, Plutarch, sogar Quintilians Reden, dann des Josephus jüdischen Krieg. Von den Kirchenvätern las sie den S. Augustin, wenigstens die Schrift von der Prädestination, und die Predigten des Chrysostomus, dann mehrere neuere Werke, wie Fléchier und Maimbourg, über die älteste Kirchengeschichte und über Theodosius den Großen.

Für das Mittelalter, wenigstens das französische, hatte sie jedenfalls erweislich Mézeray zur Hand, von Pharamund bis Henri IV. in drei Folianten, welches Format sie überhaupt nicht fürchtete. Sie hatte nicht bloß niedliche Büchlein mit Goldschnitt in den Händen.

Sie las eine Histoire des Croisades und erbaute sich an Anna Komnena. Dann eine Vie de St. Louis, etwa eine Bearbeitung des Joinville. Sie will genau das XIV. Jahrhundert kennen, da die Valois auf dem Thron folgen.

Neben Darstellungen der Reformation und des XVI. Jahrhunderts bis auf Davila melden sich dann die französischen Autoren: Comines, Montaigne, „mon ancien ami", und in einem verstohlenen Zitat auch Rabelais und zur Seite der weltlichen Literatur des XVII. Jahrhunderts die Bücher von Port Royal und mit höchster Verehrung: Pascal.

Während ihres Aufenthaltes im Sommer 1680 aux Rochers besitzt sie in ihrem Cabinet eine ausgewählte Bibliothek von vier Tablettes

mit den Materien: „Dévotion", „Histoires", „Morale", „Poésie et Mémoires", daneben: „les romans sont méprisés et ont gagné les petites armoires." Gegen das Neue des Tages ist sie eher mißtrauisch. Was sie der Tochter schreibt, ist nicht Kritik oder esprit über die betreffenden Bücher, sondern einfache Erwähnung oder begeisterte Empfehlung in zwei Zeilen.

Allein neben dieser Lecture war sie oft und lange in Anspruch genommen durch das, was man Geschäfte nennt und wofür französische Frauen eine besondere Begabung haben. Ihre Schule hierin verdankte sie dem „Bien bon", der so lange er lebte und gesund war, ihr dabei auf alle Weise half. Sie versteht es, Pachtverträge zu schließen, Prozesse zu führen, Korn zu verkaufen und anderes. Es handelte sich um nichts geringeres als um die Existenz, und sie hat einst ihre Wohnung in Paris, wahrscheinlich die im Hôtel Carnavalet, plötzlich verlassen und ein Jahr aux Rochers leben müssen, um dort, bei Sohn und Schwiegertochter, die Dinge wieder in ein Geleise zu bringen und selber wohlfeiler zu existieren: „manger mes provisions". Außer dem stets drohenden Ruin des Hauses Grignan waren auch die Sévignés etwa auf dem äußersten. Zunächst ward ein durch Aemter aufgenötigter Aufwand erforderlich. Bei Sohn und Tochter wurde unbesonnen gelebt, und bei den Grignans kam ein großer Train und hohes Spiel hinzu; die Grignans fraßen ein Vermögen nach dem andern; außerdem aber zahlte der durch sogenannte erfolgreiche Kriege mehr und mehr verarmende König bald diese, bald jene Besoldung (pension) nicht mehr und ließ alle Welt bluten; für die bretagnischen Besitzungen, les Rochers und andere, kam noch hinzu, daß Bauernaufstände in jener Provinz Strafbesatzungen und dergleichen nach sich zogen, welche viel mehr schadeten als die Aufstände selbst.

Es wäre eine lehrreiche und traurige ökonomische Geschichte dieses Hauses zu erzählen. Nachdem die Mutter für Tochter und Sohn alles aufgeopfert, ist ihre letzte Zeile, vom 3. Februar 1695, hierüber: „Je mourrai sans aucun argent comptant, mais aussi sans dettes; c'est tout ce que je demande à Dieu, et c'est assez pour une chrétienne."

Immerhin blieben die unverkäuflichen oder wenigstens nicht verkauften Güter und der edelste und einfachste Genuß derselben: die Freude an schönen Bäumen und Pflanzungen, am goldenen Laube des Herbstes, am dämmernden Abendhimmel und dessen Wolkengebilden, endlich an den Mondnächten. In der Bourgogne hatte sie das altväterische Bourbilly, „le château de mes pères" (der Rabutins) mit den schönen

Wiesen, dem Bach und der malerischen Mühle. In der Bretagne ist vom Schloß Sévigné bei Rennes nur obenhin die Rede, desto mehr aber von les Rochers, gelegen gegen die Grenze von Anjou und die Loire-Mündung hin. Hier hatte sie offenbar schon zur Zeit ihres Gemahls einen Teil der Anlagen neu gepflanzt und erlebte noch, daß die Bäume 40—50 Fuß hoch wuchsen; sie versah dieselben mit lateinischen und italienischen Schrifttafeln, und bei jedem Aufenthalt pflanzte sie neues: le mail, le cloître, le labyrinthe. Sie jammert, als der Sohn auf dem Gute Buron herrliche alte Bäume fällen ließ, für einen Erlös von 400 Pistolen, „von welchen in einem Monat kein Sou mehr da sein wird." Und dann folgt erst noch der Wald, le Bois des Rochers. Hier wandelt sie allein mit ihrem Stock, begleitet nur von der Dienerin Louison. Was sie liebt, ist: „L'aimable serein, le plus ancien de mes amis . . ." „La solitude de l'entre-chien-et-loup." Einmal sind ihr als Rekonvaleszentin die Gänge im Mondschein verboten: „Je ferme les yeux en passant devant le jardin pour éviter la sensation." Und da sie auch einen Winter dort zubringt, schreibt sie am 2. Dezember 1689: „Ne vous représentez point que je sois dans un bois obscur et solitaire avec un „hibou" sur ma tête; . . . rien ne se passe si insensiblement qu'un hiver à la campagne; cela n'est affreux que de loin."

In dem umgebenden Landvolk, dessen wilde Gärung sie erlebt hatte, erkennt sie doch auch Eigenschaften, von welchen sonst damals niemand redet: „Je trouve des âmes de paysans aimant la vertu comme naturellement les chevaux trottent," trotz des spaßhaften Ausdruckes ein Wort, welches ihr die größte Ehre macht.

Auf ihren Reisen aber erweitert sich ihr Blick bis zum Entzücken über landschaftliche Schönheit; sie genießt wie damals überhaupt nur wenige und wie gewiß kaum eine andere Frau den Anblick der Gelände an der untern Seine und Loire und bewundert den großen Umriß des Mont St. Michel, so weit sie ihn sehen kann. Die Aussicht von dem etwas hochgelegenen Grignan aus, wo weit über Languedoc und Provence der Mont Ventoux herrscht, gibt ihr das Wort ein, welches durch sie möchte in die Literatur eingeführt worden sein: „J'aime fort tous ces amphithéâtres!" Und selbst im Winter auf Grignan, da unten die Rhone und oben die Tintenfässer bei der Bise gefrieren und man nur Schnee atmet, schreibt sie: „Nos montagnes sont charmantes dans leur excès d'horreur," und sie wünscht nur, daß ein Maler da wäre, „pour bien représenter l'étendue de toutes ces épouvantables beautés." Hier über-

springt ihr Verlangen ein volles Jahrhundert; erst unsere Zeit hat die Darstellung der Schneeberge als eines großen, nicht bloß zufällig mitzugebenden Gegenstandes nachgeholt.

Es wäre nun einladend, bei diesem Anlasse auch von der Art, wie Mme de Sévigné reiste, etwas zu sagen. Denn alles, was sie berichtet, wird interessant durch ihre ungesuchte Frische der Wahrnehmung und Erzählung. Allein um der Kürze willen muß auf dies wie auf so vieles andere, das aus ihr zu lernen ist, verzichtet werden, leider auch auf das Kapitel von der Medizin, worin sie eine wesentliche Ergänzung und Bestätigung Molières bietet. Es war die Zeit, da die Aerzte gravitätischere Gesichter machten als je und sich dabei doch als Quacksalber taxiert fanden. „J'ai vu", schreibt sie 1676 aus Paris, „les meilleurs ignorants d'ici." Jeder rät etwas anderes, und sie folgt keinem. In Vichy findet sie, man brauche die Herren nur anzusehen, um sich ihnen nie mehr auszuliefern; werte Personen, die man in ihren Händen weiß, werden hoffentlich trotz ihrer Behandlung gesund werden. Natürlich doktern nun Fremde, Engländer, auch Kapuziner und Privatleute. Am Sterbebette La Rochefoucaulds parteien sich Freunde und Familie zwischen dem frère Ange und dem sogenannten Engländer, welcher endlich seine Mixtur eingeben darf, und tags darauf stirbt der Kranke. Die Princesse de Tarente hat seltene und kostbare Mixturen und heilt eine Menge Leute; Mme de La Fayette trinkt Vipernbrühe, und, merkwürdig!, wenn man diesen Tieren Kopf und Schweif abgehauen hat und ihnen auch die Haut abzieht, bewegen sie sich dennoch, „wie alte Leidenschaften." Hausmittel der merkwürdigsten Art, sympathetische Kuren werden gepriesen: „Riez-en, si vous voulez." Interessant ist außerdem der von Brief zu Brief wechselnde Kredit der neuen Genußmittel Kaffee, Tee und Chocolade.

Nach allem diesem wäre nun noch von ihren Briefen als solchen zu reden, und zwar zunächst von dem Institut, welches dieselben zu befördern hatte, von der Post.

Hier wurden auf geheimen Befehl unaufhörlich Briefe intercipiert; die Beamten, hiedurch demoralisiert und frech geworden, nahmen es dann mit ihrer einfachen Pflicht nicht mehr genau und brandschatzten nun ohne Zweifel die geängstigten und nervösen Briefsteller; die größten Damen mußten einzelne Postcommis zu Freunden gewinnen. Eine Mme Sévigné schreibt in ihrem Jammer zu Handen der Subjekte von Beamten, welche unterwegs irgendwo ihre Briefe aufmachen werden: „Messieurs,

Sie haben ja doch kein Vergnügen beim Lesen und machen den Korrespondierenden vielen Kummer; mögen Sie wenigstens die Briefe wieder zumachen, damit dieselben richtig an ihre Bestimmung gelangen!"

Es gab freilich in Frankreich eine Briefstellerin, welche hoch genug stand, um etwa die Worte zu wagen: „Die Minister mögen nur aufmachen lassen und „ihre eigene Schand" lesen." Es war die Schwägerin des Königs, Elisabeth Charlotte von der Pfalz, Herzogin von Orleans; ihre Korrespondenzen stehen an historischem Gehalt unermeßlich höher als die der Sévigné; als Frau und Verwandte war sie ebenso ehrenhaft; die beiden Stile aber bilden einen Kontrast, den man ohne Heiterkeit nicht verfolgen kann. Der der Sévigné ist reine französische Eleganz, der der Herzogin ein unvergleichliches originales Pfälzerdeutsch. Die Sévigné hatte ihr 1672, bald nach ihrer Ankunft, die Aufwartung gemacht und schrieb damals: „Je trouvais Madame mieux que je ne pensais, mais d'une sincérité — charmante." Die Offenherzigkeit war das Hauptvergnügen der Elisabeth. Sie war ungeniert wie ein Reitersmann.

Dann teilte die Princesse de Tarente, geborene von Hessen und Tante der Elisabeth Charlotte, der Sévigné einige Briefe der Herzogin mit, indem sie ihr dieselben bestmöglich übersetzte und erklärte. Dagegen scheint es nicht, daß Elisabeth Charlotte eine Kunde gehabt hätte von ihrer großen Zeitgenossin im Briefschreiben, und die gedruckten Sammlungen von deren Briefen hat sie nicht mehr erlebt. Dieselben begannen etwa dreißig Jahre nach dem Tode der Sévigné.

Da lernte man denn in ganz Frankreich eine Autorin kennen, die schon vom Wetter ungesucht so zu schreiben weiß, daß man es noch heute lesen mag; man bewunderte jene zahllosen Charakterzüge und Porträts in wenigen Worten, wobei man doch die Leute vor sich zu sehen glaubt; die französische Literatur, ja die französische Nation war um eine Gestalt reicher, welche man nie mehr entbehren möchte.

In vertrautem Kreise waren ihre Briefe schon frühe herumgegeben worden, und ein Echo der Bewunderung drang bis zu ihr. Sie hatte jedoch ein bescheidenes Bewußtsein vom Werte ihrer Tätigkeit: „Mon style naturel et dérangé . . ." „Vous savez que je n'ai qu'un trait de plume; ainsi mes lettres sont fort négligées, mais c'est mon style, et peut-être qu'il fera autant d'effet qu'un autre plus ajusté." Dies sagt sie aber nur inbetreff eines mitgesandten Briefes an einen Bischof, wie denn auch ihre Briefe an Bussy um einen Grad absichtlicher sind als die übrigen.

Als sie einst wegen der geschwollenen Hand diktieren mußte, sagte ihr Corbinelli: „Que je n'ai point d'esprit quand je dicte."

Sonst läßt sie sich völlig gehen und sie kann sich ungestraft gehen lassen; dies nennt sie: „dem Pferd den Zügel auf den Hals legen." In ungesuchter Schönheit rollen die einfach gegliederten Sätze dahin, und über allem waltet eine edle Persönlichkeit.

Eine alte Frage ist, ob Mme de Sévigné „imitable" oder „inimitable" sei? Einen Einfluß hat sie auf das ganze Briefwesen der höhern Stände unleugbar gehabt, und noch der letzte Teil der Briefe der George Sand würde nicht ganz so lauten, wie er lautet, wenn es keine Sévigné gegeben hätte.

Sie wirklich nachahmen, einen Eindruck, wie sie hervorbringen zu wollen, wäre eitel; denn vor allem sind wir nicht Mme de Sévigné; aber ihre Diktion kann recht wohl zum Muster dienen.

Und wessen Französischsprechen etwas eingerostet ist, der wird mit großem Nutzen einige Bände dieser Briefe lesen, welche ja der reine Weiterklang einer Konversation sind, und welcher Konversation!

ANMERKUNGEN

Seite 1: Ueber die Lage Frankreichs zur Zeit des Armagnakenzuges.

Akademische Antrittsrede (Habilitationsvorlesung), gehalten Freitag, den 29. März 1844, im ehemaligen Doktorsaale der Münsterkirche (nicht am 25. März, wie H. Trog im Verzeichnis der Vorträge datiert entgegen dem richtigen Datum in seiner Biographie Burckhardts [S. 44]). Der Schluß des Manuskriptes trägt allerdings das Datum „25. Merz 1844"; es ist zweifellos das Schlußdatum der Niederschrift, aber von einem spätern als Datum der Antrittsvorlesung aufgefaßt und dementsprechend auf dem Titelblatt des Manuskriptes notiert worden. Das richtige Datum gibt die Ankündigung in Nummer 73 (26. März) des Jahrganges 1844 der Basler Zeitung.

Manuskript der Rede, ein Quartheft von 44 S., im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 136.

Seite 17: Der Zustand Roms unter Gregor dem Großen.

3. Dezember 1857.

Akademischer Vortrag auf dem Rathaus in Zürich. Das Manuskript fehlt. Der Abdruck findet statt nach der Publikation in dem Feuilleton (der Beilage) der Neuen Zürcher Zeitung vom 5. und 8. Dezember 1857. Mehrere Exemplare dieser beiden Feuilletons im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Der Verlag der Zeitung, Orell, Füßli & Comp. hatte, wie sich aus dem noch vorhandenen Brief-Umschlag und dem Siegel (O. F. & C.) erweisen läßt, Burckhardt mehrere Exemplare zugestellt. Es ist somit anzunehmen, daß Burckhardt das Manuskript des Vortrages, ob er ihn nun wirklich ganz frei (s. Trog, Biographie S. 98) oder mit Benützung der Niederschrift gehalten, der Redaktion zur Verfügung gestellt hat. Diese Umstände und der normale Umfang des Vortrages dürften als äußere Beweise dafür dienen, daß in diesem Abdruck mehr als ein Referat vorliegt. Als innere Gründe darf man füglich den echt Burckhardtschen Stil, echt in dem Bau der Perioden, im Satzabschluß und Tonfall, in der Wortwahl, schließlich auch in dem künstlerischen Herausarbeiten des Kontrastes zwischen den allgemeinen Zuständen und der Persönlichkeit Gregors sehen. Das Archiv überliefert überdies Burckhardts Auszüge aus den Quellen (Briefe, Viten etc. Gregors) und das Schema des Vortrages mit der Notiz von Burckhardts Hand: Billets an De Boni, G. Keller, Widmer, Schinz.

Seite 30: **Gedächtnisrede auf Schiller.**

9. November 1859.

Gehalten am Vorabend von Schillers hundertjährigem Geburtstag im Auftrag der philosophischen Fakultät der Universität Basel in der Aula des Museums. Das Original, 8 Quartblätter, als ausführliche Skizze im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171, überliefert (und nicht, wie Karl Neumann: Gedanken über Jakob Burckhardt, Deutsche Rundschau Bd. 175, S. 228 vermutet, im Schillermuseum zu Marbach). Zum ersten Mal von Jacob Oeri aus dem Nachlaß herausgegeben zur Erinnerung an den hundertjährigen Todestag Schillers in den Basler Nachrichten 1905, Nr. 124 (7. Mai). Die skizzenhafte Ueberlieferung hatte damals, sollte die Rede in genießbarer Form gedruckt werden können, mehrfache Wortergänzungen nötig gemacht, die auch hier im wesentlichen übernommen worden sind.

Die Skizze ist als solche von Karl Neumann (Deutsche Rundschau Bd. 175 S. 229 ff.) nach einer von ihm bei Wilhelm Spemann in Stuttgart gefertigten Abschrift des Originals veröffentlicht worden, unter Umständen, die nicht ganz zu billigen sind und in einer Form, die, trotz dem Anspruch auf peinliche Akribie, nicht fehlerfrei ist.

1. Es folgt eingeschoben: Das Jahr 1797.

Seite 35: **Ueber den Wert des Dio Chrysostomus für die Kenntnis seiner Zeit.**

3. Mai 1864.

Rede gehalten bei der Eröffnung des Sommerkurses am Paedagogium zu Basel. Das Manuskript fehlt. Burckhardt hat die Rede veröffentlicht im „Neuen Schweizerischen Museum, Zeitschrift für die humanistischen Studien und das Gymnasialwesen in der Schweiz", 1864, Band 4, S. 97—122. Er begleitet den Druck mit dieser Fußnote: Der Verfasser, nicht Philologe, bittet die Männer des Faches um Nachsicht.

Seite 60: **Ueber die niederländische Genremalerei.**

24. November, 1. und 8. Dezember 1874.

Drei akademische Vorträge, gehalten in der Aula des Museums. Das Manuskript des Vortrages, 34 Quartblätter mit Rest der Disposition und einigen Notizen, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Der partienweise

nur skizzierte Vortrag hat einige ausschließlich stilistische Ergänzungen nötig gemacht.

1. B. frägt am Rande: Seit Diderot?

2. In Klammern folgt: dekorative Behandlung der Wohnung etc.; Randvermerk: Hier bei den Griechen zu beginnen.

3. Galerie-Zitat: Louvre.

4. Galerie-Zitat: Louvre: der Narr.

5. Nachgetragen: Basel: die Flohjagd und vielleicht die zwei Musikanten.

6. B. notiert: Wahrsager, Spieler.

7. B. notiert: Speisung der Hungrigen (mittelgroß), das Tischgebet (klein), die Prozession (klein), die Wachtstube (mittelgroß), Szene in einer Schmiede.

8. Galerie-Zitat: der im Louvre.

9. Galerie-Zitat: Wien, Akademie.

10. B. bemerkt: zum Teil zweifelhaft.

11. B. notiert: Doch bei Velasquez sollen die religiösen Bilder um ein bedeutendes zurückstehen.

12. Randvermerk: Jan van Eycks Adam und Eva in der Formenbildung nie mehr erreicht.

13. Galerie-Zitat: Museum von Amsterdam.

14. Galerie-Zitat: Museum von Haag.

15. Galerie-Zitat: Museum von Brüssel.

16. B. bemerkt: Die echten von hohem Werte. Frage am Rande: Gibt es gemaltes Genre von Lukas van Leyden? Stiche die Menge.

17. Galerie-Zitat: Museum von Haag.

18. Am Rande notiert: Im Belvedere: die Schlafende mit dem Alten und dem Teufelchen. In München: die von Soldaten gequälten Bauern.

19. Randbemerkung: Jetzt stark verputzt.

20. Randbemerkung: München: Rubens mit seiner Frau und einem Pagen etc. in seinem Garten mit Pavillon; eine Frau füttert einen Pfauen etc. Ferner die Notiz im laufenden Text: Belvedere: Gartenszene, mutwilliges Spiel im Grünen, Park, und Schloß in einem Weiher; ähnliches auch anderswo.

21. Es folgt die Bemerkung: Das Dresdener Exemplar ein bloßes Atelierbild; das Hauptoriginal beim Herzog von Infantado in Madrid.

22. In Klammer: Pag. 46 [des Textes von G. F. Waagen zu dem bei G. Schauer in Berlin erschienenen Rubens-Album, 1864].

23. In Klammer folgt: Größte und reichste Redaktion in München; eine andere im Belvedere.

24. Galerie-Zitat: Belvedere; Randvermerk: So de oude songen, so pypen de jongen, d. h. der polyphone Lärm als Resultat großen Wohlbehagens, viel besser als bei Jan Steen, indem die große physische Fülle mithilft. U. a. Berliner Museum.

25. Galerie-Zitat: Museum von Antwerpen.

26. Galerie-Zitat: München.

27. Galerie-Zitat: Museum von Amsterdam.

28. Galerie-Zitat: Exposition zu Brüssel, 1873.

29. Galerie-Zitat: in einem Bilde des Belvedere.

30. Galerie-Zitat: unser [d. h. Basler] Bild.

31. Galerie-Zitat: Museum von Amsterdam; Randvermerk: Treffliche Wachtstube seines Schülers Arnolt van Maas (Louvre) in einer Art Höhle.

32. Randvermerk: Aehnliches Bild: Wien, Liechtenstein.

33. Bemerkung B.'s: Der der Madonna dell'Impruneta, Umbildung von Callots Stich, München.

34. Galerie-Zitat: Museum von Brüssel: die mit vornehmem Besuch, wartendem Wagen, Schloß.

35. Galerie-Zitat: Belvedere: das Brüsseler Vogelschießen, d. h. die nachherige Preisverteilung.

36. In Klammer folgt: in halbidealem Kostüm, bei [Herrn Jacob] Sarasin[-Schlumberger in Basel].

37. Galerie-Zitat: Louvre.

38. Galerie-Zitat: Schönborn, Wien.

39. Galerie-Zitat: Belvedere, Wien.

40. Bemerkung B.'s: In der Luft hier, Exemplar des Museums von Amsterdam, das Duell zwischen Frosch und Fledermaus, welche auf gedörrten Fischen durch die Luft reiten. Das beste Exemplar: Berlin.

41. Galerie-Zitat: Galerie Suermondt.

42. Randvermerk: Es geht in Brabant um einen deutlichen Grad lustiger zu als in Holland.

43. Randvermerk: 1877: — er hat doch schon seiner Zeitgenossen mehr als einen irre geleitet.

44. Bemerkung B.'s: La leçon d'anatomie, la ronde de nuit, die Staalmeesters.

45. Es folgt, ohne daß der Zusammenhang deutlich ersichtlich wäre, folgender Abschnitt: „Die verkümmerte Bauerndirne Diana (Wien, Galerie Liechtenstein) erscheint dem erschrockenen Tölpel Endymion, dessen Hunde wie schlecht ausgestopft aussehen, aber das Lichtmeer, welches die Szene umwogt, ist von unerhörter Kraft."

46. Galerie-Zitat: Louvre.

47. Galerie-Zitat: München und Galerie Schönborn in Wien.

48. Burckhardt fährt fort: bei W. Burger, Les Musées de la Hollande, Band II, Paris 1860 introduction, p. X.

49. Bemerkung B.'s: Herzog von Geldern [Simson], Museum von Berlin. Ziskas Schwur.

50. Galerie-Zitat: Louvre.

51. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum van der Hoop.

52. Galerie-Zitat: Museum von Amsterdam.

53. Am Rande nachgetragen: dessen Sohn und Schüler Willem, auch Pape, Schüler des Mieris.

54. Am Rande nachgetragen: Sein jüngerer Bruder, der Konversationsmaler Dirk Hals.

55. Am Rande nachgetragen: an Brouwers Cumpan und Altersgenossen Craesbeke ist gerade die Schule das Wenigste. — Beide geboren in demselben Jahr mit Rembrandt, 1608. [R. * 1606!]

56 a: Bemerkung B.'s: Zu Wouvermans Nachahmern Carl von Falens (Louvre).

56 b: Bemerkung B.'s: die Pastoralengruppe besteht also aus Schülern von Berghem und von A. van de Velde.

57. Randbemerkung B.'s: Wo diese Maler etwa sich der Lebensgröße nähern, sind sie nicht glücklich.

58. In Klammer folgt: Der Craesbeke im Belvedere.

59. Galerie-Zitat: Galerie Suermondt.

60. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

61. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

62. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

63. Randbemerkung: seine Typen: W. Burger, [Musées de la Hollande, Paris 1858] I, 105; die moralische Tendenz ib. 110, cf. 252.

64. Randbemerkung: Auch die „Fliegenden Blätter“ geben bisweilen trefflich ähnliches. Neuere Genrebilder schon durch Lithographien, danach leicht zu ersetzen.

65. Galerie-Zitat: Amsterdamer Museum.

66. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

67. In Klammer folgt: In Belgien hat Ryckaert etwas der Art.

Randbemerkung: Das Caressieren malten auch andere oft: Corn. Bega (Louvre): der Handwerker, der eine Dienstmagd kost; dann öfter das Lieblingsthema Steens: der Alte mit der Hure (u. a. von Brakenburg, Galerie Schönborn in Wien).

68. Galerie-Zitat: Museum, Amsterdam.

69. Randbemerkung: Brüsseler Exposition: Brekelenkamp: Frau in einem Buch auf ihren Knien lesend, völlig selbstvergessen, hinten ein Mann am Kamin.

70. Galerie-Zitat: Amsterdamer Museum.

71. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum Hoop.

72. Galerie-Zitat: Brüssel, Exposition 1873.

73. Galerie-Zitat: Salon carré.

74. Galerie-Zitat: Museum Amsterdam.

75. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum Hoop.

76. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum Hoop.

77. Randbemerkung: Corn. Bega (Amsterdam, Museum Hoop) das Tischgebet zweier armen Leute; sie eine brave, junge Frau, er, wie es scheint, ein älterer Lump.

78. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

79. Galerie-Zitat: Louvre.

80. Galerie-Zitat: Louvre.

81. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

82. Galerie-Zitat: Museum Haag.

83. Galerie-Zitat: Brüssel, Museum.

84. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum Hoop.

85. Randbemerkung: Uchterfeld hier dem P. de Hoogh verwandt.

86. Randbemerkung: Geflügelhändlerinnen u. a. von Metsu.

87. Galerie-Zitat: Galerie Suermondt.

88. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

89. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum Hoop.

90. Galerie-Zitat: Brüssel, Exposition 1873.

91. Galerie-Zitat: Amsterdam, Stadthuys.

92. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

93. Galerie-Zitat: Brüssel, Exposition 1873.

94. Bemerkung B.'s: Hauptsammlung für das Ganze, besonders für die Wachtstubenmalerei (Jan le Ducq, Carl de Moor, Palamedes etc.): Galerie Liechtenstein, Wien; auch das Belvedere.

95. Galerie-Zitat: Museum von Haag.

96. Randbemerkung: Zu diesen Szenen wäre noch unterzubringen Jan le Ducqs Komödiantenwagen (Wien, Schönborn) (S. die Wiener Notizen, Bl. Wouvermans.)

97. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

98. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

99. Randbemerkung: cf. La fiancée juive, Amsterdam, Museum Hoop.

100. In Klammer folgt: Louvre, das Geldanerbieten; Haag: der Trompeter, welcher dem zärtlich begleiteten Hauptmann die Depesche bringt; oder bei Mieris (Wien, Belvedere): in dem Laden, wo Goldbrokat verkauft wird (?), greift ein Herr der Verkäuferin unter das Kinn.

101. In Klammer: München, Pinakothek: „Vorn im hellen Licht das Felleisen auf dem Tisch, hinten im Halbdunkel ein angelegentliches Gespräch, Nr. 396." Randbemerkung: „Hier sieht man genau, wie die Hurenschönheit dargestellt wird, innerhalb dieses feinen Stiles. — Terburg malte auch wohl ein Bordell."

102. B. fährt fort: Wie Burger, Les musées de la Hollande II, p. 100 tut.

103. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.

104. Randbemerkung: Von Slingelandt gibt es eine Anzahl solcher trefflicher Einzelfiguren.

105. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

106. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.

107. Galerie-Zitat: Louvre.

108. Galerie-Zitat: Galerie Suermondt.

109. Galerie-Zitat: Galerie Suermondt.

110. Galerie-Zitat: Louvre.

111. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

112. Galerie-Zitat: Amsterdam, Galerie Hoop.

113. GalerieZitat: Museum Amsterdam.

114. Galerie-Zitat: Amsterdam, Galerie Hoop.

115. Galerie-Zitat: Museum, Amsterdam.

116. Randbemerkung: Nochmals an das lebensgroße Bild von Nic. Maes zu erinnern.

117. Galerie-Zitat: Louvre und Museum von Amsterdam.

118. In Klammer: Im letztern Fall (Museum von Amsterdam).

119. Randbemerkung: Auch andere Porträts am Fenster: (Museum Amsterdam) Slingelandt: ein vornehmer Herr im Schlafrock, mit der Uhr in der Hand; (Museum Haag) Mieris: Porträt des Botanikprofessors Schuil 1666, kräftig, geistvoll, schon etwas verquollen.

120. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.

121. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.

122. Bemerkung B.'s: Insgesamt im Louvre. Zum Trompeter: dieser gehört jedenfalls ans Fenster.

123. In Klammer folgt: Amsterdam, Galerie Hoop, datiert 1653; die Jahrzahl in großen Unzialen statt des Brustwehrreliefs.

124. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

125. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

126. In Klammer folgt: Vogel, Weinlaub, Kanne, Horn; man sieht in einen größern Raum mit einem andern Fenster; datiert 1661.

127. Galerie-Zitat: u. a. Haag, Museum.

128. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

129. Randbemerkung: In der Lichtskala und in Gesamtbedeutung das Gegenstück der femme hydropique (Louvre).

130. Galerie-Zitat: Louvre.

131. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.

132. Randbemerkung: Doch kaum?

133. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.

134. Galerie-Zitat: Salon carré.

135. Bemerkung B.'s: Richtiger so, als wie der Katalog meint: un militaire fait présenter des raffraîchissements à une dame. Der Katalog glaubt galant zu sein.

136. Galerie-Zitat: Amsterdam, Galerie Hoop, Hauptbild.

137. Galerie-Zitat: Galerie Schönborn, Wien.

138. Bemerkung B.'s: Berlin, Museum, und schlecht erhalten: Amsterdam, Museum. Goethes Deutung (Kugler II 204). Das Amsterdamer Exemplar, wo der Kopf der Mutter fast weggerieben ist, hat noch einen Hund.

139. Galerie-Zitat: Haag, Museum.

140. Galerie-Zitat: Wien, Akademie.

141. Galerie-Zitat: Museum von Haag.
142. Galerie-Zitat: Wien, Belvedere.
143. Galerie-Zitat: Louvre.
144. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.
145. Galerie-Zitat: Galerie Schönborn, Wien.
146. Galerie-Zitat: Museum, Amsterdam.
147. Randvermerk: Selbst Rembrandt hat nie das Feuer zum Hauptlicht? Doch! etwa in Ziska?
148. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.
149. Galerie-Zitat: Brüssel, Museum.
150. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.
151. Galerie-Zitat: Amsterdam, Museum.

Seite 103: Ueber die Kochkunst der spätern Griechen.

7. November 1876.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 14 Folioseiten, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171; beigelegt ist die Disposition auf $1^1/_2$ Quartseiten.

1. Randvermerk: Auch Thessalien und Böotien galten immer für etwas materiell gesinnt.
2. Bemerkung B.'s: Eubulos, der Dichter.
3. Zitat: Acharn. 885; die tiefe Rührung des Dikäopolis, da er nach sechsjähriger Entbehrung wieder einen Aal aus dem Kopaischen See in seine Gewalt bekommt.
4. Randvermerk: cf. den Luxus von Agrigent.
5. Bemerkung B.'s: Wie z. B. Polyarchos, Athenäus XII, 64.
6. Zitat: cf. Athenäus XIV, 77.
7. Zitat: cf. Athenäus VI, 109 aus Theopomp.
8. Randvermerk: Der Koch als Opferer zu übergehen.

Seite 116: Das Phäakenland Homers.

14. November 1876.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171, bestehend aus 17 Blättern in Quart und einem Uebersichtsblatt.

Der Herausgeber der „Helvetia", Monatsschrift für Literatur, Kunst und Leben, Robert Weber, hat in den Basler Nachrichten 1876, Nr. 274 und 275 über diesen Vortrag referiert und das Referat wieder abgedruckt im I. Jahrgang (1878) S. 87 ff. jener Zeitschrift. Da jenes Referat am Eingange mit R. gezeichnet ist und Weber das wörtlich entsprechende Referat in der „Helvetia" „nach den Aufzeichnungen des Herausgebers" publiziert, so ist wohl die Identifikation von R. mit R(obert Weber) zweifellos. — Da die Einleitung, SS. 116—118, im Manuskript weder in der Disposition abgeklärt noch stilistisch ausgeführt ist, mußte hier der Eingang auf Grund des Manuskriptes und des Referates rekonstruiert, bezw. das Manuskript durch das Referat ergänzt werden.

1. Es folgt die Notiz: „Die Schlaraffenländer des Telekleides und Pherekrates, Zeitgenossen des Aristophanes, bei Athenäus VI, 95, 96, lauten schon ziemlich gefräßig." Es folgt weiter eine stichwortweise Uebersicht der Odyssee IX—XII.

2. Das Referat der „Helvetia" läßt auf einen vom Manuskript abweichenden, vielleicht wegen vorgerückter Zeit improvisierten Schluß des Vortrags schließen. Danach müßte er entsprechend dem Referat ungefähr gelautet haben:

„Bekanntlich schwärmte Goethe vom 7. April bis Mai 1787 in den Gärten von Palermo für eine Bearbeitung der „Nausikaa". Aber mitten unter dem exotischen Pflanzenwuchs Italiens forschte er auch wieder nach der „Urpflanze", und wahrscheinlich haben uns seine botanischen Präokkupationen um eine dichterische Schöpfung gebracht, der er ohne Zweifel den ganzen zauberischen Duft des Südens eingehaucht hätte. Halten wir uns darum an die alte, liebliche Nausikaa Homers und erfreuen wir uns an der schönen Menschlichkeit, welche seine Dichtung erfüllt. Von den Göttern geliebt, lebte Nausikaa mit ihrem Volke glücklich, weit ab von den Menschen, am Ende des Meeres, Gastfreundschaft übend gegen den armen, im Unglück irrenden, geliebten Fremdling: „denn dem Zeus gehört ja ein jeder Fremdling und Darbender an!"

Damit erscheint aber ein Nebenmotiv des Vortrages — das Fremdlingsmotiv — als Schluß, der der ursprünglichen Absicht nicht entspricht: der Schilderung der Phäakenwelt. Der Herausgeber hat daher vorgezogen, es bei dem von Burckhardt selbst aufgezeichneten Abschluß bewenden zu lassen.

Seite 130:

Rembrandt.

6. November 1877.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums, Manuskript, 34 Quartblätter (a—z, aa—ii) im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 156, II. Den Vortrag hatte B. in der Folge als Ganzes in seine Vorlesung über Neuere (nordische) Kunst hinübergenommen, allerdings ständig bis in die letzte Zeit die Ergebnisse seiner eigenen und anderer kunstgeschichtlichen Forschung am Rande, auf der Gegenseite der Blätter und auf eingefügte Zwischenblätter nachgetragen. Es ist die Geschichte einer zum Teil sehr rückhaltlosen dauernden Auseinandersetzung mit Rembrandt, Rembrandtforschung und Rembrandtverehrung. Die sachliche Stellung B.'s zu Rembrandt hat sich in den Jahren 1877 bis 1893 nicht verändert, nur lautet das Urteil in dem Maße gegen den Künstler und die Kunsthistoriker schärfer, als die Geltung und Anerkennung Rembrandts wuchs, die Rembrandtfrage zugleich immer mehr eine prinzipielle Kunstfrage und schließlich mit einer Weltanschauungs- bzw. Rassen-, konfessionellen und sozialen Frage verquickt wurde. Da diese zum Teil umfangreichen Nachträge für die Vorlesung gemacht waren, mußte hier nach reiflicher Ueberlegung auf deren Wiederabdruck verzichtet werden. Der Vortrag enthält aber in allem wesentlichen schon das endgültige Urteil B.'s über Rembrandt. Die spätern Nachträge B.'s werden immerhin in den Anmerkungen berücksichtigt, wenn die Benennung der Bilder eine wesentliche Veränderung erfahren hat oder Rembrandt später Bilder abgesprochen worden, die ihm früher zugeschrieben worden sind. Die richtigstellenden Bemerkungen nach C. Hofstede de Groot: . . . Verzeichnis der Werke der holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. VI, Eßlingen, Paris 1915 und die Bemerkungen des Herausgebers selbst sind in Klammern ( ) gesetzt.

1. Galerie-Zitat: Porträt der Frau Bilderdyck, Frankfurt. dat. 1633. (Jetzt benannt Margarete van Bilderbeecq).

2. Galerie-Zitat: München, Pinakothek; späterer Nachtrag: jetzt bezweifelt.

3. Galerie-Zitat: Cassel, Kopie (gilt heute als Original).

4. Galerie-Zitat: Cassel.

5. Bemerkung B.'s: Im Besitz der Familie, Amsterdam. — Das Casseler Bild, das so heißt, stellt nicht dieselbe Person vor.

6. Galerie-Zitat: Cassel.

7. Galerie-Zitat: Dresden.

8. Galerie-Zitat: Belvedere. Späterer Nachtrag: Es ist Rembrandts Sohn Titus.

9. Galerie-Zitat: Berlin.

10. Galerie-Zitat: Porträt in Cassel.

11. Galerie-Zitat: Der jüdische Kaufmann, National Gallery.

12. Galerie-Zitat: Kopf in Pelzmütze, Cassel (Schülerarbeit).

13. Galerie-Zitat: Der sitzende Mann mit Stock, Cassel (wird R. nicht mehr zugeschrieben).

14. Galerie-Zitat: Galerie von Cassel: (jetzt: Mann im Harnisch).

15. Galerie-Zitat: Galerie Liechtenstein (wird R. nicht mehr zugeschrieben).

16. Bemerkung B.'s: In seinem Ganymed (Dresden) verrät Rembrandt, gerade weil er genau ausführen will, sehr deutlich seinen Mangel an Studien des Nackten, zumal in den Schenkeln und Waden. Er hätte gar nicht nötig gehabt, die Maler zu verhöhnen, die hierin etwas gelernt hatten.

17. Bemerkung B.'s: Die Radierung von Jasons Hochzeit mit Creusa ist nur als gut beleuchteter, figurenreicher Vorgang in einem Tempel von Bedeutung. Die Radierung: la fortune contraire.

18. Galerie-Zitat: Berlin, Museum. Späterer Nachtrag B.'s: laut Woltmann: „Simson, der seinem Schwiegervater droht."

19. Galerie-Zitat: Belvedere, Wien.

20. Galerie-Zitat: Louvre.

21. Galerie-Zitat: Louvre und Haager Museum.

22. Galerie-Zitat: München, Pinakothek: Nachtrag B.'s: ihm jetzt abgesprochen.

23. Galerie-Zitat: Galerie Schönborn, Wien: (= Hagar in der Wüste; wird R. nicht mehr zugeschrieben).

24. Galerie-Zitat: Berlin, Museum.

25. Galerie-Zitat: Galerie Schönborn. (Wird R. abgesprochen.)

26. Galerie-Zitat: Berlin, Museum, datiert 1659.

27. Galerie-Zitat: Dresden, datiert 1641.

28. Galerie-Zitat: Dresden.

29. Galerie-Zitat: Cassel (ist eine Kopie). Eine — genaue? — Wiederholung in der Galerie Schönborn, Wien (Original; jetzt Städelsches Institut in Frankfurt).

30. Galerie-Zitat: München, Pinakothek.

31. In Klammern folgt: Auch noch in einem in andern Exemplaren, z. B. Eremitage in Petersburg und Galerie Schönborn, Wien, vorhandenen Bilde.

32. Galerie-Zitat: Haager Museum.

33. (Wird R. abgesprochen.)

34. Galerie-Zitat: im Louvre.

35. (Wird R. nicht mehr zugesprochen; Schulbild).

36. Bemerkung B.'s: aus Masaccios Paulus, wie selbst Lemke zugibt.

37. Bemerkung B.'s: Vom Gemälde völlig abweichend.

38. B.'s Nachtrag: laut Bode von Aart van Geldern.

39. Galerie-Zitat: Haager Museum.

Seite 151: Napoleon I. nach den neuesten Quellen.

8. und 22. Februar 1881.

Zwei akademische Vorträge, gehalten in der Aula des Museums. Druck der Vorträge nach dem Referat in der Allgemeinen Schweizer Zeitung 1881, 26. Februar bis 4. März, Nr. 48—53. Außerdem sind noch einzelne Abschnitte und Sätze aus der ausgeführten Einleitung (Manuskript) verwertet, d. h. am zugehörigen Ort eingearbeitet worden. Dem Vortrag lag offenbar mit Ausnahme der Einleitung, S. 151—157, 3. Abschnitt, kein ausgearbeitetes Manuskript zu Grunde. Als Grundlage für den Vortrag dienten Burckhardt folgende im Burckhardt-Archiv, Nr. 171, erhaltene Manuskripte: Ausgeführte Einleitung (S. 151—157, 3. Abschnitt [die Jugendgeschichte]) ein Auszug aus Jung auf 8 Seiten und schließlich 8 Seiten „Uebersicht", einzig der Schilderung von Napoleons Persönlichkeit und Umgebung gewidmet. Diese Uebersicht selbst ist nur ein Auszug aus Sammelblättern, die den Stoff rubrikenweise: Aeußere Persönlichkeit und Manieren, Napoleons Denkweise, Napoleons Ungeduld, Napoleons Ausbrüche usw. zusammenordnen. Diese Rubriken beruhen ihrerseits wiederum auf Auszügen aus den Memoiren der Madame de Rémusat (44 Seiten) und des Grafen Metternich (30 Seiten).

Seite 175: Ueber das wissenschaftliche Verdienst der Griechen.

10. November 1881.

Vortrag, gehalten an der Rektoratsfeier in der Aula des Museums an Stelle des verreisten Rektors Professor A. von Miaskowski. Manu-

skript, 25 Quartseiten, im Besitz von Herrn Dr. R. Grüninger-Bischoff in Basel, der die Publikation des Vortrages in verdankenswerter Weise gestattet hat. Der Vortrag beruht wohl größtenteils auf B.'s Vorlesung über die „Griechische Kulturgeschichte", und darum bestehen denn auch zwischen jenem und dieser an verschiedenen Stellen enge Berührungen, besonders im III. Band der von J. Oeri hrgb. Griech. Kulturgeschichte.

1. Randbemerkung B.'s: Doch heißt es von Demokrit: ἐπιθυμῆσαι λαθεῖν, und Epikur: λάθε βιώσας.

2. Es folgt als späterer Nachtrag ein Auszug und eine teilweise Kritik von H. Useners Aufsatz: Organisation der wissenschaftlichen Arbeit, in: Preußische Jahrbücher, 1884, Bd. 53, S. 1 ff. Daraus sei folgende Stelle hervorgehoben: „Der Meister (Aristoteles wie Plato?) ließ nach einheitlichen Gesichtspunkten und nach großem, auf ein Ziel gerichtetem Plane die verschiedensten Gebiete durchforschen, Material sammeln, Aufgaben bearbeiten; ... er wußte für jede Arbeit die geeignete Kraft zu ermitteln." (So nach Usener.) Dazu bemerkt B.: wovon mir doch auch etwas hätte vorkommen müssen?

3. Es folgt die Bemerkung B.'s: Im Mittelalter hielt der Staat auch nicht Schule; aber er hatte neben sich die gewaltige Korporation der Kirche, welche fast Alleinbesitzerin der Schule von oben bis unten war.

4. Es folgt die Bemerkung B.'s: Das unvollkommene Kalenderwesen wohl wesentlich Schuld der einzelnen πόλις, welche an ihren Monaten etc. beharrlich festhielt.

5. Bemerkung B.'s: cf. Aristot. de coelo II, 13.

6. Späterer Nachtrag?: Diog. Laert. VIII, 7: τὴν γῆν κινεῖσθαι κατὰ κύκλον behauptete zuerst der Pythagoreer Philolaos, laut andern Hiketas von Syrakus (Hiemit ist die Bewegung der Erde um einen Zentralkörper, nicht die um ihre eigene Axe gemeint).

7. Es folgt in Klammer: Schopenhauer: „Lebhaftigkeit der Oberflächlichkeit, Mangel an Tiefsinn."

Seite 193: **Aus großen Kunstsammlungen.**

16. und 30. Januar 1883.

Zwei akademische Vorträge, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 24 Quartseiten (a—y) und ein Uebersichtsblatt für den zweiten Teil des Vortrages im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Die erste Hälfte des Vortrages, der die Physiognomie und Geschichte der Galerien

enthält, hätte in seiner skizziert überlieferten Form und seinem statistischen Charakter nur mit stärkeren stilistischen Eingriffen publiziert werden können; darauf hat der Herausgeber verzichtet und läßt statt dessen diesen ersten Teil in seiner ursprünglichen Anlage hier folgen:

„Rückweis auf meine Vorlesung vom Februar 1862: Ueber Betrachtung von Bildern und Galerien. Hier nur die Gemäldegalerien, — abzusehen von den endlosen übrigen Sammlungen. Der damalige Zustand jetzt sehr gesteigert, Oeffnung und Zunahme der Galerien, des Reisens, starke Vermehrung der Hilfsmittel.

Kunstsammlungen ein Besitz I. Ranges für die betreffenden Städte und Länder (Dresden und sein Verhältnis zur Galerie), zugleich ein Element der höchsten Weltkultur, wie die ganze vergangene Kunst, welche uns lange nicht bloß die Vergangenheit, sondern ein großes Stück des Ewigen in der Menschheit offenbart.

Zwingen aber soll sich niemand. Das Seufzen: „Ach, noch eine Galerie!" Die sonstigen Aufregungen und Zerstreuungen des Reisens; die baldige Galeriemüdigkeit, welche daneben noch ihre sehr besondern Gründe hat. In den Sammlungen fehlt dem Beschauer nur zu leicht die Sammlung.

Physiognomie der Galerien: Große Galerien altfürstlichen Besitzes, zum Teil schon in früher Zeit bei den Künstlern selbst bestellte Werke, allmählich erweitert durch Ankäufe und resp. Raub von Werken aller Schulen und Zeiten, in unserm Jahrhundert zu großem Staatsbesitz hohen Ranges geworden, mit Werken aus aufgehobenen Stiftungen massenhaft bereichert, aus verlassenen Residenz-Palästen dito; in neuerer Zeit systematische Ausfüllung der Lücken durch Ankäufe.

(Madrid und ebenso die Ermitage von mir nicht gesehen).

Der Louvre, im ganzen die wichtigste und vielartigste Sammlung, mit zum Teil zahlreichen Hauptwerken von Hauptmeistern: Lionardo, Giorgione, Rafael, Rubens und Claude, letztere in ganzen Reihen, Paolo Veronese in riesigen Hauptwerken, Murillo im besten, was es außerhalb Spaniens gibt, dabei das große Depositum der französischen Kunst, der Nebensammlungen nicht zu gedenken.

Dresden mit seiner sixtinischen Madonna und mit der Madonna Holbeins, mit den modenesischen Ankäufen (Correggio), mit seinen Tizianen und Paolos und mit der massenhaften und meist vorzüglichen Auswahl aus den sämtlichen Schulen des XVII. Jahrhunderts.

München: Die Düsseldorfer Galerie (Kurpfalz), 90 Rubens, zahlreiche Bilder aus Kirchen; hier endlich ein großes Depositum von alten Bildern der nordischen Schulen, u. a. die alten Flandrer der Boisserée'schen Sammlung.

Berlin: Außer dem alten königlichen Besitz: Der Ankauf der Sammlung Solly mit den Italienern des XV. Jahrhunderts, welche gar nirgends mehr in solcher Uebersicht beisammen sind; zudem die alten Flandrer vom Genter Altar an, vielseitige Sammlung altdeutscher Bilder; die Reihe von eigenhändigen Rubens (wozu wohl auch das Bild Schönborn gehört); von Murillo der S. Anton von Padua; von wichtigen Holländern einzelne allerbeste Bilder.

Belvedere sehr ungleich in den Schulen, ersten Ranges nur in Venezianern (Giorgione! Palma!) und Rubens und van Dyck und einer nicht großen Sammlung von holländischen Juwelen; Rafael: Jungfrau im Grünen; Fra Bartolomeo: Darstellung im Tempel; Velasquez und die habsburgischen Familienporträts; Dürer: 2 Hauptbilder; Holbein: vorzügliche Porträts (Sammlung des Erzh. Leopold Wilhelm).

National-Gallery, die jüngste unter den Galerien I. Ranges, welchen sie mit ungeheuern Kosten doch eingeholt hat. In Italienern des XV. Jahrhunderts nächst Berlin zwar nicht mit dem Besten, aber mit dem Rarsten versehen; doch hat sie den schönsten Perugino der Welt; aus der italienischen Blütezeit der Lazarus des Sebastiano del Piombo; 2 echte unvollendete Michelangelo; von jedem Großen sonst etwas, aber keine Hauptsachen, ausgenommen Tizians Bacchanal; — dann aber die herrlichsten Rubens und die größte Auswahl der besten Holländer, darunter eine Anzahl ersten Ranges; endlich die kapitalen Werke von Claude Lorrain; — für die englische Schule die Hauptsammlung.

Palazzo Pitti mit seinen ungeheuern Reichtümern von Werken der goldenen Zeit der italienischen Kunst macht doch in der Gesamterscheinung den Eindruck einer Wohnung eines überaus kunstliebenden Fürstenhauses, wie die spätern Medici waren; man ist bei den Großherzogen zu Gaste. Vieles ist mediceische Bestellung des XVII. Jahrhunderts.

Die Uffizi mehr eine historische, offizielle Sammlung besonders der toskanischen Kunst von Anfang bis Ende, aber dabei mit dem Ueberfluß des mediceischen Hauses aus allen Schulen reichlich ergänzt, sodaß Palazzo Pitti mehr die hoffähigen Bilder behielt, die Uffizi mehr den sonstigen Vorrat. Der vielseitige Sammler- und Kennergeist besonders des

Kardinals Leopoldo Medici. Beide Sammlungen nicht in dafür gebauten Räumen.

Museo von Neapel: Höchst massenhaft, aber die wenigen Hauptwerke wie zufällig hineingeraten. Das Ganze (wenigstens noch 1853) höchst nachlässig gehalten und in einem schon vorhandenen Gebäude aufgestellt.

Die kleinern Sammlungen: Galerien kleinerer Staaten und bloßer Städte, daher mehr mit lokalem Charakter, weniger ermüdend, übersehbarer und oft von höchstem Reiz (Perugia, Siena).

Akademie von Florenz, wesentlich aus denjenigen Kirchenbildern und Depositen von Klöstern gebildet, welche in beiden andern Sammlungen keine Stelle mehr würden gefunden haben; viele große italienische Altarbilder der goldenen Zeit. Akademie von Venedig auf ähnliche Weise entstanden, mit zahlreichen Bildern ersten Ranges. Die Galerie von Lucca: Madonna dei Candelabri, jetzt in New-York. — Padua, Vicenza, Verona. — Galeria von Brescia: mit Moretto und Romanino. — Galeria von Bergamo: Werk patriotischer Sammler, nicht bloß lokal bedeutend. — Brera, eine zeitlang Sammelgalerie für das Regno d'Italia, ferner eo ipso für Mailand und die mittlere Lombardei; dann die abgenommenen Fresken; das Sposalizio. — Ambrosiana, Sammlung einer Korporation mit vielen bloßen Kuriositäten, aber auch einer Anzahl von Meistern ersten Ranges: Lionardo, Schule von Athen. — Parma mit seinen Correggios. — Bologna: die Pinacoteca mit der h. Caecilia. — Galerie von Turin: Gaudenzio, überhaupt Kirchenbilder des westlichen Oberitaliens; dazu der Hauptbesitz von Casa Savoia, auch die Porträts des Hauses (Reiterbild des Tomaso). — Pinacoteca Vaticana: wesentlich entstanden aus den Bildern, welche 1815 von Paris zurückkamen und nicht mehr an die betreffenden Kirchen zurückgegeben wurden. Darunter: Incoronata, Madonna di Foligno und Transfiguration, woneben man alle Bilder aus S. Peter vergißt.

Die Provinzialgalerien von Frankreich nur durch solche Bilder bedeutend, welche der Pariser Mißverstand und Unwissenheit den Départements überließ; alte Italiener in Lyon, Caen, Rouen etc.; Musée de Dijon.

In Deutschland: Städelsche Galerie in Frankfurt, seither glücklich vermehrte Privatstiftung, leider jetzt ans Ende der Stadt in einen zu prachtvollen Palast verwiesen; Treffliches aus allen Schulen. — Auch Mainz, Karlsruhe und Stuttgart und Darmstadt und Prag bewahren bedeutende Schätze; Köln: die alte einheimische Schule. — Das Ger-

manische Museum zu Nürnberg bewahrt jetzt alle Nürnberger Bilder. — Braunschweig: besonders Niederländer; Rembrandt und seine Schule; der ganze Cursus der alten niederländischen Landschaft; ein italienisches Bild, das ganze Galerien aufwiegt: Giorgione (vulgo Palma): Adam und Eva. — Endlich, an Galerien ersten Ranges hinanreichend: Cassel, in der schönen jetzigen Aufstellung; in der holländischen Schule und dann besonders in Rembrandt wirklich Galerie I. Ranges; die Ankäufe meist alt, in Zeiten gemacht, da noch Gutes zu bekommen war. — Esterhazy-Galerie, Pest.

In den Niederlanden haben mehrere ansehnliche Städte ihre öffentlichen Sammlungen, zum Teil aus neuester Zeit, indem sich die Korporationen entschlossen haben, ihre Erinnerungen und Denkmäler zusammenzutun. — Amsterdam, Reichsmuseum, Trippenhuys, öffentliche Sammlung des holländischen Staates, eigentlich (doch hiefür zu einseitig) noch den großen Galerien beizuzählen mit Rembrandts Nachtwache und Van der Helsts Schützenbankett von 1648 und vielen wahrhaft entscheidend wichtigen Bildern des XVII. Jahrhunderts. Wird erst genießbar werden in dem Neubau, welcher dann auch die Doelen- und Regentenbilder des Stadhuys enthalten wird. — Haag: Morizhuys. — Rotterdam, etwa 100 gute Bilder. — Harlem, bloß an Doelen- und Regentenbildern schon eine herrliche Sammlung (Franz Hals). — Leyden: Laekenhal, mit dem Weltgericht des Lucas von Leyden und vielem aus dem XVII. Jahrhundert.

In Belgien die Sammlungen von Brügge, Gent, Löwen. — Antwerpen, Museum, voll ältern und spätern niederländischen Glanzes und Ruhms, von Jan van Eyck bis auf die Schülerschüler des Rubens; von ihm und van Dyck selbst Hauptwerke.—Brüssel: Das Ideal einer kleinern Galerie, nicht zu wenig und nicht zu viel; ersten Ranges sind Adam und Eva von Hubert van Eyck und die Hauptbilder von Mabouse und Orley; von Rubens einiges des bezeichnendsten, z. B. die Kreuztragung.

Die Privatsammlungen, so lange noch die Majoratsrechte und -pflichten sie beisammen halten werden: Borghese, Doria, Corsini, Brignole (jetzt Stadtgut), Liechtenstein, Bridgewater-Gallery, Grosvenor-Gallery, Wellington Gallery. Anderes ist rein persönliches Eigentum: Baring (Northbrook). — Endlich eine Privatsammlung eines königlichen Hauses, zum Teil Erinnerungen, eigentlich Souvenirs von den Tudors bis auf die heutige Zeit: Hamptoncourt (stets sichtbar zum Unterschied von Buckingham Palace und Windsor) — dazu aber Mantegnas Triumph

Caesars und eine Fülle herrlicher nordischer und venezianischer Porträts. Endlich neulich wieder nach Hamptoncourt zurückgebracht, obwohl Staatseigentum: die Cartons Rafaels.

Dieser ganze ungeheure Vorrat besteht aus Werken der allerverschiedensten Gattungen. Vieles ist für eine ganz bestimmte Aufstellung im Raum bestellt und gemalt gewesen und muß sich jetzt in irgend einen Galeriesaal schicken wie es kommt.

So die Kirchenaltarbilder. Zunächst die Flügelaltäre der nordischen Kunst. (In den Galerien jetzt wohl zugänglicher als in den Kirchen, wo sie gewöhnlich verschlossen gehalten wurden — aber:) Die ausgezeichneteren existieren nie oder fast nie mehr als Ganzes in den Galerien (die ganzen Altäre im Germanischen Museum und im Münchener National-Museum sind nicht ersten Ranges), sondern ein Stück davon da, das andere dort, ihres kirchlichen und künstlerischen Zusammenhanges beraubt; wo der mittlere Schrein Schnitzwerke enthielt, hat man oft diese weggeworfen und nur die gemalten Flügel behalten, weil diese eher „Liebhaber" fanden. — Welches diejenige Sorte von Spekulanten sein mochte, welche zum Beispiel 1803 den großen Aufhebungen kirchlicher Korporationen in Süd- und West-Deutschland nachzog? — Der Genter Altar in Gent, Berlin und Brüssel. — Dürers Hellerscher Altar: die beiden Flügel im städtischen Museum zu Frankfurt original, das Mittelbild Kopie und dessen Original längst in einem Münchner Palastbrand untergegangen. — Die italienischen, überhaupt neuern, auch spanischen, belgischen etc. „Altarblätter" zwar jetzt in den Galerien näher sichtbar, auch dem Kerzenrauch entzogen, dafür aber auch nicht mehr das Zentrum einer Andacht, sondern umgeben von allem Erdenklichen. — Murillos Conception im Louvre, so wesentlich für einen Altar geschaffen, paßt selbst nicht zu Rafaels Vierge au linge und Lionardos Gioconda. (Bedenken gegen den Salon carré überhaupt.) — Tizians Assunta in üblem Licht und niedrig aufgestellt, ehemals auf dem Hochaltar der Frari. — Und wo kein Kerzenrauch mehr droht, kann Steinkohlenrauch die Stelle vertreten: Sebastiano del Piombo, Lazarus, National Gallery. — In neuester Zeit in Italien viele Altarblätter in die Lokalgalerien versetzt, wo sie vielleicht vor Verkauf sicherer sein mögen.

Selbst abgenommene Fresken aus Kirchen und weltlichen Gebäuden, bei deren Abbruch oder Umbau; so die Fresken in der Brera. Weltliche Deckenbilder, Plafonds, auf Tuch gemalt, jetzt in Galerien; im Louvre ist der Jupiter, welcher die Verbrechen mit seinem Blitzstrahl

zerschmettert, der Plafond aus der Sala de'Dieci des Dogenpalastes, von Paolo Veronese. — Die Plafonds von van der Werff an den Decken mehrerer Säle der Galerie von Cassel.

Zahllose Bilder der Galerien waren einst Hausaltäre. Hieher gehören fast alle noch erhaltenen Bilder der altflandrischen Schule, deren Kirchenbilder beim Bildersturm von 1566 untergegangen. Diese Haus- und Reisealtäre sind immer Kleinodien gewesen, gewiß oft viele Generationen entlang in derselben Familie. Deren Patrone auf dem Bild meist zu den Seiten der Jungfrau. — In Italien war das Hausandachtsbild ein beliebtes Brautgeschenk und weit der Hauptanlaß für die Ausbildung der Madonna, welche allein, oder mit den Kindern, als Brustbild oder ganze Figur dargestellt wird, oft umgeben von Heiligen, gewiß meist Namensheiligen der Familie (Hochbilder und Tondi). Florenz und seine Madonnenbilder, zu welchen ja auch die drei berühmten Madonnen Rafaels von 1505—1507 gehören. Venedig und seine Breitbilder der Madonna mit Heiligen und Stiftern im Freien; zugleich eine Schule edelster Bildnismalerei. — Der besondere ästhetische Wert: die meist sorgfältige Ausführung; die Arbeit mußte der nahen, lebenslangen Besichtigung ausgesetzt bleiben, Generationen aushalten können.

Nun erst folgt der Kunstfreund als solcher; die großen Herrn des XVI. Jahrhunderts; das Haus Este erhält von Tizian den Cristo della moneta und zwei seiner berühmten Bacchanale; das Haus Gonzaga die Grablegung (Louvre) und die heilige Magdalena; Franz I. und Carl V. erwerben direkt kostbare Werke; Entstehung der mythologischen Hauptbilder, welche seither unerreicht geblieben: Correggio und Tizian; Kaiser Rudolf II. als Sammler. — Zugleich wird die Porträtmalerei erst gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts ganz standesüblich, im Norden wie im Süden.

Mit dem XVII. Jahrhundert Verbreitung des Sammlergeistes in weitere Kreise, teils Sammler des ältern, teils Besteller bei Zeitgenossen, unter den Königen: Carl I., Philipp IV., sonst Richelieu, Mazarin, Fouquet, die Fermiers généraux; in Italien Fürsten und Kardinäle. Endlich die reichen Holländer; Genre und Landschaften mit ihrer Intimität nur als Privatbestellung denkbar.

Schicksale der Bilder seit der französischen Revolution, welche, vom Verkauf der Galerie Orléans beginnend, zugleich die größte Revolution im Bilderbesitz geworden. Ueberhaupt zuerst der Verkauf durch die verarmten Großen und Reichen. Dann der infame Raub des Directoriums seit dem italienischen Krieg von 1796; es nahm lange nicht bloß

den Reichen ihren Genuß, sondern hauptsächlich den Völkern ihre Denkmäler und ihren alten Ruhm. Daneben der Privatraub seiner Harpyien. Wenn die Bilder erzählen könnten! Das Meiste 1815 aus dem Musée Napoléon wieder zurückgegeben, aber manches vom Wichtigsten nicht reklamiert; Mantegnas Madonna della Vittoria, das Denkmal der Schlacht am Taro, ist noch im Louvre.

Inzwischen wurden neu entstandene Staatssammlungen mannigfach die Erben der damals aufgehobenen Stifte und Klöster; Bilder aller Herkunft finden sich zusammen. Die geretteten Privatindividuen aus dem allgemeinen Sturm werden in den Friedenszeiten Sammler; aber aller Privatbesitz neuerer Entstehung, nicht durch Majorate gesichert, bleibt wandelbar.

Und nun bricht die neuere Zeit an; ihre Physiognomie: a) Es wird Mode, das heißt Zeichen eines bestimmten Grades von Vornehmheit, Bilder zu sammeln und zu haben, schon weil sie etwas altes sind, wie denn zugleich alte Möbel und Geräte aller Art mit Begeisterung aufgekauft werden. Die Spekulanten und die Phantasie der Käufer! b) Aber die betreffenden Fortunen oder die Denkweise der Erben sind oft höchst wandelbar, ja die von Börsenspielern; ganze Galerien werden erworben, aber auch verkauft; seitdem die „Galerie des Prinzen von Oranien" durch König Wilhelm III. von Holland vergantet worden (ca. 1850?), sind große Bilderganten nichts unerhörtes mehr; (Individuen wie der Schwalbach in Nabab werden wichtig) seitdem die Gant Pourtalès drei Millionen eintrug, ist die Aussicht groß, weit mehr zu lösen, als der Sammler ausgegeben. Seitdem sind berühmte Bilder auf einer ewigen Wanderschaft und ihr Verbleib entzieht sich oft lange Zeit den Blicken, zumal wenn sie inzwischen an Besitzer gelangt sind, welche niemandem den Zugang verstatten. Die betreffenden Summen oft so, daß große und wohldotierte Galerien nicht mehr mitkommen können.

Vergeblicher Wunsch, daß Werke von höherm Rang und besonders solche von einziger Art dem Privatbesitz völlig entzogen und nur ein Besitz der Völker, das heißt der europäischen Menschheit sein sollten, bevor noch die Amerikaner zu kaufen beginnen. Madonna de' Candelabri ist jetzt in Amerika „auf Besuch". Weil wir aber doch an vergeblichen Wünschen sind: Die alten Bilder möchten überhaupt nicht mehr viel reisen und auch Ruhe haben vor gewissen Restauratoren, welche besonders beim Besitzwechsel drüber kommen. Hinfälligkeit von Holz, Tuch, Farbenschichten an sich; dazu der Wunsch der Besitzer, dunkel

gewordene Bilder wieder frisch glänzen zu lassen; Wegnehmen alter Firnisse, wobei die alten Lasuren mit weggehen.

Spezielles Unglück gerade sehr berühmter Bilder, welchen man das natürliche Altwerden nicht hat gönnen wollen und die deshalb periodisch geputzt, übermalt oder übertüpfelt worden sind; wenige rafaelische Madonnen sind gänzlich unberührt; die heilige Familie in München eine gut restaurierte Ruine; die schönsten Landschaften haben oft ruinierte Horizonte. Endlich die allgemeinen Gefahren der großen Kunstsammlungen in Städten, welche heftigen, politischen etc. Stürmen ausgesetzt sind wie der Louvre im Mai 1871. Der Untergang von Kunstwerken, früher etwa das Werk zufälliger Feuersbrünste, Kriegsereignisse, kann eine Manifestation bestimmter Leidenschaften werden.

Was kann man hiebei noch wünschen? Daß treffliche und dauerhafte Photographien noch bei Zeiten das Mögliche zur Verbreitung alles Besten tun möchten, und einstweilen so eifrig sehen als möglich, da man nicht mehr weiß, wie bald die Welt eine Galerie zum letztenmal sieht. (Hier setzt der zweite Vortrag ein; s. S. 193 ff.)

Seite 202: ## Die Griechen und ihre Künstler.

30. Oktober 1883.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript: 10 Folioblätter: ein Kapitel aus den Aufzeichnungen (bzw. Aufsätzen) zur griechischen Kunst (Sommer 1880, [mit Nachträgen vom] Herbst 1890 und später), Jac. Burckhardt-Archiv Nr. 149.

Da das Referat über diesen Vortrag in der Allgemeinen Schweizer Zeitung 1883, Nr. 259—261, abgesehen vom Schluß, ziemlich genau dem Manuskript entspricht, so ist die Annahme erlaubt, daß die Grundlage des Vortrages jene Niederschrift vom Sommer 1880 gebildet hat. Die spätern Nachträge sind hier in den Druck einbezogen worden. Jacob Oeri hat schon die Partien von S. 202—209 und von S. 209, IV. Abschnitt ab bis zum Schluß in die „Griech. Kulturgeschichte, Bd. IV S. 135—142 und Bd. III, S. 51—58 hinübergenommen, vermehrt um Partien aus dem Kollegmanuskript B.'s für S. 56, III. Abschnitt — 57, I. Abschnitt. Der erweiterte Abschluß von B.'s Vortrag fügte sich am Schluß des nun vorliegenden Druckes an und lautete nach Nr. 261 der Allg. Schweiz. Zeitung also:

In den späteren Jahrhunderten begann man Phantasiepreise der höchsten Art für Kunstwerke zu bezahlen, ohne daß dies irgend welchen

Einfluß auf die Wertschätzung des Künstlers als Menschen auszuüben imstande war.

Im II. und III. nachchristlichen Jahrhundert begann die Literatur sich der bildenden Künste zu bemächtigen und den Malern und Bildhauern Themata, Sujets vorzulegen; die Kunst fing an, nach Programmen zu arbeiten. Noch aus dem I. Jahrhundert kennen wir ein solches Werk: es ist des Archelaos v. Priene „Apotheose Homers". Das ganze Verhältnis artete schließlich aus in einen Triumph der Literatur über die Kunst. In den „Gemälden" des Philostratos, der Beschreibung einer Galerie, findet sich ohne Zweifel gar manches Bild, das gar nie wirklich bestanden hat; der Schriftsteller führt sie nur als schönen Vorwurf zu einem Kunstwerk an. Die Kunst wird zugleich immer schwächer und muß sich solches gefallen lassen. Bei einem Rhetor des V. Jahrhunderts finden wir geradezu eine Sammlung umständlicher Programme; aber wie wäre die gesunkene, verrostete Plastik jener Zeiten auch nur noch von ferne im Stande gewesen, dieselben zu realisieren?

Es bleibt immerhin ein Phänomen, daß eine Potenz, wie die Meister der alten hellenischen Kunst, von ihrem Volke so vollständige Verkennung erfahren mußten. Ihre Werke aber stehen noch heute da, hoch und unerreicht von den Gestaltungen aller Epigonen. Ja, wer weiß, es war vielleicht ein großes Glück, daß sie seit dem IV. Jahrhundert vor Christo in vollster, schlichter Verborgenheit dahinlebten, nicht zerpflückt und nicht verschwatzt von einem Zeitalter, das im Stande gewesen wäre, alles, auch das Höchste und Edelste, zu zerpflücken und zu verschwatzen.

1. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I, S. 57.

2. Ilias XVIII, 410. Auch daß Pallas „die werktüchtigen Menschen" und die zarten Jungfrauen so manche Fertigkeit gelehrt, Hom. Hymn. in Ven. 12, ss., adelte diese Dinge nicht mehr.

3. Aristoteles will schon den Betrieb *τῶν ἐλευθερίων ἐπιστημῶν* und auch der Gymnastik nur innerhalb bestimmter Schranken gestatten, indem man sonst auch darin der Banausie verfalle. Polit. VIII, 2. vgl. 3.

4. Reip. gerendae praecepta 5.

5. Bei diesem Anlaß ist eines der ältesten Rhetoren, des Alkidamas (V. Jahrhundert) zu gedenken, insofern er (*περὶ σοφιστῶν*, § 27 s.) die Werke der Plastik und Malerei in einem mißgünstigen und abschätzigen Tone anführt.

6. Plato, Gorg. p. 512, b. c. Auch mit den Architekten verhielt es sich nicht anders; der Vater des Philosophen Menedemos, sagt Diogenes von Laerte (II, 18, 1), war edler Herkunft, aber Architekt und arm.

7. Xenoph. Apol. Socr. 29.

8. Plutarch, apophth. Lacon., sub Agesilao, 79.

9. Plutarch, Agesil. 2.

10. Strabo VIII, 6, p. 382: *γραφική τε καὶ πλαστικὴ καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη δημιουργία.*

11. Luciani Somnium 8—18.

12. Plutarch, Pericl. 31: *ἡ δὲ δόξα τῶν ἔργων ἐπίεζε φθόνῳ τὸν Φειδίαν.*

13. Pausan. IX, 16, 1. — Pindar für sein Bild der Dindymene hatte noch zwei thebanische Meister in Anspruch genommen; das Werk aber war schon von pentelischem Marmor. Ibid. IX, 25, 3.

14. Pausan. X, 33, 2: Zu Lilaia in Phokis Tempel des Apoll und der Artemis: *ἀγάλματα δὲ ὀρθὰ ἐργασίας τε τῆς Ἀττικῆς καὶ τῆς Πεντέλησι λιθοτομίας.*

15. Pausan. IX, 37, 3.

16. Daher es denn von den Malern Anekdoten gibt, von den Bildhauern nicht. — Das Auftreten des Parrhasios, vgl. Brunn II, 118 ff. Außer den Anekdoten: über die Maler wurde überhaupt geschrieben; Diog. Laert. II, 8, 19 nennt u. a. zwei Maler des Namens Theodoros; über den einen schrieb Menodotos, den andern erwähnt Theophanes in der Schrift über die Malerei. (Suidas ap. Westermann p. 433 erwähnt einen Philosophen Pamphilos, der u. a. schrieb: *περὶ γραφικῆς καὶ ζωγράφων ἐνδόξων.*)

17. Philostrat. vitae soph. I, 17: Isokrates sei Sohn eines Flötenfabrikanten, aber nicht selbst ein solcher gewesen und habe nichts Banausisches gekannt, *οὐ γὰρ ἂν οὐδὲ τῆς ἐν Ὀλυμπίᾳ εἰκόνος ἔτυχεν, εἴ τι τῶν εὐτελῶν εἰργάζετο.*

18. Wegzunehmen wagte man doch diese Figuren nicht; später bildete sich sogar der Aberglaube, das Bildnis des Phidias sei durch eine unsichtbare Kunst so mit der ganzen Statue verbunden, daß diese bei dessen Entfernung sich auflösen und zusammenstürzen würde. Aristot. mirab. auscult. § 155.

19. Plutarch. Cimon 4.

20. Der Maler Nikias verschmähte 60 Talente, welche ihm ein Diadochenkönig (laut einer Nachricht Attalus, laut Plutarch, non posse

suaviter vivi, ein Ptolemäer) für seine Nekyia (ohne Zweifel nach Odyss. XI) anbot, und schenkte später das Gemälde seiner Vaterstadt Athen. — Endlich ist es auch bezeichnend, daß unter den Malern agonaler Wettstreit erwähnt wird (vgl. Aelian V. H. IX, 11, wo Parrhasios bei einem solchen Wettkampf auf Samos mit seinem Streit des Ajax und Odysseus über die Waffen des Achilles einem Rivalen unterliegt), während ein solcher unter den Plastikern nicht deutlich nachzuweisen ist. Der angebliche Wettstreit des Phidias und vier anderer Meister bei der Bildung von Amazonen bleibt zweifelhaft. — Bezeichnend ist, daß Maler gute Partien machen konnten: dem Aëtion gab ein Hellanodike seine Tochter aus Bewunderung für das Bild: Alexanders Hochzeit mit Roxane. Lucian, Herodotus c. 4.

21. Später heißt es dann wie selbstverständlich bei Teles (Stob. Florileg. III, p. 234): den noch jungen Knaben empfängt der gymnastische, grammatische, der musikalische Erzieher und der Maler.

22. Philostrat. Vit. soph. I, 11.

23. Welcher früher Maler gewesen sein soll.

24. Vers 184 ff.

25. Eurip. Hec. 560. — Phoen. 222. — Wozu schon aus Aeschylos Agam. 235: Iphigenie, welche ihre Opferer anblickt, „herrlich wie in einem Gemälde."

26. Was man z. B. aus der französischen Historienmalerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts recht deutlich erfährt.

27. Plato, Protag. p. 311, c.

28. Plato, de leg. IV, p. 717, a. Bekannt ist die allgemeine Verurteilung des Perikles. — Laut Plutarch (Aristid. 25) hätte Plato den Perikles auch speziell wegen Baues von Stoen, Hallen getadelt.

29. De leg. X, p. 909, d.

30. De leg. XII. p. 955 e.

31. De leg. II. p. 656, d.

32. Aristot. Problem. c. 18.

33. Dionys. Hal. de rhett. antt. p. 95 ed. Sylburg. Aehnliches Plutarch, Timoleon 36.

34. De Thucydide, p. 138.

35. Walz, Rhet. graeci, vol. I, p. 394 ss.

Seite 215: # Die Weihgeschenke der Alten.

12. Februar 1884.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Dem Vortrag lag eine ausführliche Disposition von 10 Quartseiten zu Grunde, die Aufnahme gefunden hat in die Vorlesung B.'s über die Kunst des Altertums: Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 145. Ueber den Vortrag selbst besitzen wir ein ausführliches Referat in der Allgemeinen Schweizer Zeitung 1884, Nr. 38—40. In den Aufzeichnungen zur griechischen Kunst, Jac. Burckhardt-Archiv Nr. 149, findet sich ein Aufsatz: die Anatheme, 20 Folioseiten. Da diese Aufzeichnungen schon im Sommer 1880 entstanden waren, ist anzunehmen, daß B. diesen Aufsatz als Grundlage für den allgemeiner gehaltenen Vortrag benutzt hat, allerdings mit zum Teil geänderter Disposition, abweichendem Anfang und Schluß. Der Herausgeber hat vorgezogen, statt den Vortrag aus Disposition, Referat und Grundlage zu rekonstruieren, als Ersatz den fertigen Aufsatz B.'s mitzuteilen mit den wenigen Zusätzen von 1890 und später.

1. So im zweiten Epigramm des Theokrit die Gaben des Daphnis.

2. Hieher gehören auch Mantel und Pantoffeln, in welchen der „gerechte Mann" (Aristoph. Plut. 842, ss.) so viel Elend ausgestanden, und welche nun dem neuen Gott Plutos geweiht werden sollen. Aus v. 942 geht hervor, daß dergleichen etwa an einen der Bäume genagelt wurde, die den geweihten Hain um ein Heiligtum bildeten.

3. Häufig kamen als Anatheme vor die Fesseln befreiter Gefangener. Herodot I, 66, vgl. V, 77; ähnlich im Mittelalter dem h. Leonhard zu Ehren.

4. Das Gemälde der drei Hetären, ein Werk des Aristokrates, als Weihgeschenk an Kypris, Ep. 208. — Vgl. Brunn (Geschichte der griech. Künstler) II, S. 201. — Die Bratspieße der Rhodopis in Delphi und deren Symbolik, Herodot II, 153.

5. So mehrere von Simonides auf große offizielle Weihestücke. Doch nennt er Ep. 135 das eherne Pferd des Pheidolas, Ep. 153 den Kessel des Kleubotos.

6. Ep. 189.

7. Ep. 56.

8. Ep. 143.

9. Das einzelne Götterbild ist und bleibt natürlich eines der häufigsten Anatheme für groß und klein, sogar für ganze Poleis und dann bisweilen in sehr kolossalem Maßstabe. Die heldenmütigen Argiverinnen nach dem Kampfe mit Kleomenes durften eine Statue des Kriegsgottes errichten; Plutarch. de mul. virtt. 4. — Die Pallas Promachos des Phidias.

10. Ep. 266.

11. Ep. 209.

12. Ep. 356.

13. Ep. 357.

14. Von Theokrit, 10.

15. Ep. 194.

16. Auch manche gemalte Tongefäße mit Weihinschriften an Gottheiten sind entweder geradezu als Anatheme gefertigt oder nachträglich in ein Heiligtum gestiftet und dann erst mit der Inschrift versehen worden. Hieher: die Marmorreliefs als Exvotos (cf. Schöne und Benndorf). — Natürlich das Häufigste: eine Huldigung mit Opfer an Asklepios und Hygiea (leicht verwechselt mit Darstellung von *νεκύσια*). — Auch Exvotoreliefs an Herakles, Pan, Nymphen etc. — Römisch: die Matronensteine.

17. Hiefür belehrend die Inschrift aus dem Amphiaraon bei Oropos, Böckh, corp. inscr. I, 1570.

18. Athen. VIII, 44.

19. Strabo IX, 1, p. 396.

20. Das Gemälde des Hungers, vielleicht Votivbild von Belagerten, s. bei Anlaß der Allegorien (in den Aufzeichnungen zur griech. Kunst).

21. Hesiod. opp. et dies 655. — Pausan. IX, 31, 3. — Vgl. Herodot I, 144.

22. Pausan. I, 20, 1.

23. Pausan. I, 21, 5.

24. Aus der Geschichte von Iason und dem Triton (Herodot IV, 179) schimmert deutlich hervor, daß die Götter nicht weissagen konnten, wenn ihnen nicht die Menschen den Dreifuß gaben. Vgl. Pausan. X, 13, 4.

25. Von dieser Urform, dem Träger des Kessels über dem Feuer, sind höchst wahrscheinlich die verschiedenen Geräte ausgegangen, welche in der Folge Dreifüße hießen.

26. Pausan. II, 18, 4. — IV, 14, 2.

27. Pausan. IX, 10, 4. — Vgl. IV, 32, 1.

28. Pausan. X, 13, 5.

29. Pausan. I, 18, 8.

30. Ein Unikum unter diesen Beweggründen war (Aelian. V. H. II, 29) die Absicht des Pittakos, als er in die Tempel von Mytilene lauter Leitern stiftete. Es sollte damit — wahrscheinlich nur zur Belehrung seiner Mitbürger — die Wandelbarkeit des Glückes versinnlicht werden.

31. Plutarch. Lysand. 18.

32. Herodot. IV, 88.

33. Plutarch. X, oratt. vitae, 7. — Lykurg und seine drei Söhne waren als holzgeschnitzte Figuren zugegeben, übrigens von der Hand der Söhne des Praxiteles.

34. Plutarch. reip. ger. praec. 32.

35. Plutarch. Them. 31.

36. Worüber sehr umständlich Pausan. V, 21, 2 ss. Die Beispiele reichen bis in die Kaiserzeit.

37. Pausan. I, 18, 5. — II, 17, 5. — VIII, 37, 9.

38. Pausan. I, 42, 5. — VIII, 32, 1. — IX, 2, 5. — Dazu die bedeutende Aussage II, 22, 8 über Hekate von Skopas, Polyklet und Naukydes. Was die Griechen von Wiederholungen derselben Gestalt an derselben Stelle vertrugen, mag man sich daran vergegenwärtigen, daß Praxiteles in einer Giebelgruppe des Herakleions zu Theben elf Herakleskämpfe zusammengedrängt hatte. Pausan. IX, 11, 4. — Vgl. Welcker, Alte Denkmäler, I, p. 207.

39. Pausan. X, 16, 4.

40. Pausan. X, 18, 5.

41. Pausan. X, 13, 1.

42. Ep. 175.

43. Pausan. X, 11, 4.

44. Aelian. Hist. anim. VII, 44.

45. Pausan. X, 16, 3.

46. Die erhaltene Hälfte eines kolossalen ehernen Rindes: auf dem Capitol, Palazzo de' conservatori.

47. Aelian. V. H. II, 33.

48. Pausan. X, 18, 3. vgl. X, 14, 4. — Zwei ähnliche Fälle außer diesem s. bei Aelian. Hist. anim. XII, 40.

49. Pausan. X, 18, 1.

50. Pausan. X, 9, 2. Vgl. V, 27, 6.

51. Ep. 43.

52. Plutarch. Pyrrh. 32.

53. Pausan. X, 16, 3.

54. Pausan. II, 13, 4.

55. Pausan. I, 24, 2.

56. Wahrscheinlich sind es Anatheme Reicher und Mächtiger, welche das Orakel befragt hatten.

57. Pausan. X, 18, 6.

58. Plin. XXXVI, 41.

59. Die vorausgehend genannte Stelle bei Plinius: XXXIV, 91. — Hier Pausanias X, 18, 3.

60. Pausanias braucht nämlich den Plural *χαλκᾶ ποιήματα.*

61. Pausan. V, 25, 1, s.

62. Nachzutragen die Hauptstelle: Pausan. V, 21, 1: Auf der Akropolis zu Athen ist alles Anathem, was dort steht; in der Altis zu Olympia ist ein Teil der Werke der Gottheit geweiht, die Statuen der Sieger dagegen *ἐν ἄθλου λόγῳ* (also wie der Kranz?) *σφίσι καὶ οὗτοι δίδονται.* — Auch V, 25, 1: die letztern: *τῇ ἐς αὐτοὺς χάριτι ἀνατεθείσας τοὺς ἀνθρώπους.* — Im Kultus der ältesten Zeit scheint das Opfer mit einem Anathem verbunden gewesen zu sein; um die Brandopferaltäre zu Olympia fand man in tiefster Erdschicht massenhaft Bronzefigürchen und Terracotten von Menschen und Tieren, letztere nur von einheimischer Gattung, unter denen das Pferd hervortritt. — Anderswo Rinder und Vögel.

Seite 228: Pythagoras (Wahrheit und Dichtung).

28. Oktober 1884.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 32 Quartseiten, im Jac. Burckhardt-Archiv Nr. 171; beigelegt sind eine größere und eine kleinere Disposition des Vortrages, Auszüge aus den Quellen und Verweise auf Literatur (Jamblichos: vita Pythagor., Porphyrius, Diogenes Laertes, Plutarch, Ovids Metamorphosen, Strabo, Justin etc.; Unger, Rohde, Zeller), schließlich spätere Nachträge und Quellenauszüge aus Aristoteles, Diodorus Siculus, Apollonios, Suidas.

1. Späterer Nachtrag: Pythagoras als Parallelerscheinung der Orphiker, welche hier in Kürze zu erwähnen wären. Cf. unter anderm Nägelsbach, Nachhomerische Theologie p. 403, samt Nachtrag p. 484.

2. Späterer Nachtrag: Hieher: Aelian. IV, 17: das Erdbeben eine *σύνοδος τῶν τεθνεώτων.* — Der öfters in die Ohren tönende Laut: *φωνὴ τῶν χρειττόνων.*

3. Späterer Nachtrag: Hieher Pythag. als Physiognomiker, Porphyrius cap. 54.

Seite 250:

Ueber erzählende Malerei.

11. November 1884.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Das Manuskript, 15 Quartblätter, liegt im J. Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Ein ausführliches, von Burckhardt durchgesehenes Referat bringen Nr. 272 und 273 des Jahrgangs 1884 der Allgemeinen Schweizer Zeitung (von Herrn Dr. F. Baur). Ihm sind in der Anfangspartie drei Sätze entnommen und als Ergänzung des Manuskriptes in den vorliegenden Druck eingefügt worden.

1. Randbemerkung B.'s: Venedig, Geschichte der Farnesen in Caprarola etc.

2. Bemerkung B.'s: Der Künstler wird mit einem Stück Gelehrsamkeit beladen. Fraglich, ob man je wieder daraus weg kann? nachdem man einmal von diesem Baum der Kenntnis gegessen.

3. Späterer Nachtrag: Außerdem natürlich die ältern Darstellungen und Souvenirs; das Musée historique ist zugleich Sammlung.

4. Randbemerkung B.'s: Sie liebt diese Themata, weil dieselben eine so große Freiheit gestatten. — Als Illustratorin der Dichtung verlangt sie namentlich große Freiheit. — Ein Hergang kann in der Dichtung schön sein ohne es im Gemälde zu sein.

5. Randbemerkung B.'s: Die Säle des Cornelius in der Glyptothek werden verständlich bleiben, wenn man einst den ganzen Frescozyklus des Nationalmuseums nicht mehr mag.

6. Randbemerkung B.'s: Catalogue du Louvre, p. 263: Il recherchait dans les grands écrivains les sujets les plus propres à exprimer le caractère moral et les affections de l'âme, la force de l'expression lui paraissant une des qualités les plus recommandables.

7. Randbemerkung B.'s: Die beiden Gruppen ursprünglich zwei Außenflügel; sie sehnen sich zu einander.

Seite 266: Die Anfänge der neuern Porträtmalerei.

10. März 1885.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 14 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171.

1. Aelian V. H. IV, 4.

2. Cap. 2.

3. Späterer Nachtrag: Hieher: die neuern Mumienfunde mit Porträttafeln, durch Graf etc.

4. Späterer Nachtrag: Was immerhin beweist, daß man ihre Porträts gerne gehabt hätte.

5. Späterer Nachtrag: Doch bei den Statuen vielleicht schon frühe die Benützung der Totenmasken.

6. Wohl aus späterer Zeit am Rande ein Fragezeichen von Burckhardts Hand.

7. Späterer Nachtrag: Figurinen kniend, im Profil.

8. Galerie-Zitat: Belvedere (in Wien).

9. Galerie-Zitat: National Gallery (in London).

10. Galerie-Zitat: National Gallery.

11. Galerie-Zitat: National Gallery.

12. Galerie-Zitat: National Gallery.

13. Randbemerkung: Etwa die des Paolo Uccello ausgenommen, wenn dessen Schlachtbilder nicht doch erst nach 1434 (Datum des Bildes Arnulfini) entstanden sind.

14. Späterer Nachtrag: Letzteres fehlt in Italien.

15. Späterer Nachtrag: Dazu Venedig.

16. Randbemerkung B.'s: Bei D'Agincourt, Denkmäler der Malerei, 144.

17. Randbemerkung: Sixtus IV. und die Seinigen, von Melozzo. Endlich die Gesamtdarstellung einer fürstlichen Familie in der Camera de' sposi des Castells von Mantua, Hauptwerk Mantegnas; die Bentivogli in S. Giacomo maggiore zu Bologna, von Lorenzo Costa.

18. Galerie-Zitat: Ambrosiana.

19. Galerie-Zitat: National Gallery.

20. Späterer Nachtrag: (deutlich nachzuholen: die venezianische Madonna mit Heiligen, meist Halbfiguren, und der stiftenden Familie, als Hausandachtsbild.)

Seite 282: Die Malerei und das Neue Testament.

27. Oktober 1885.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 13 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171.

1. Späterer Nachtrag: Cf. auch Gaudenzio in einer Capelle del sacro monte von Varallo.
2. Galerie-Zitat: im Belvedere (in Wien).
3. Galerie-Zitat: Madonna della scodella, Parma.
4. Galerie-Zitat: Galerie Doria.
5. Späterer Nachtrag: eher A. Solario?
6. Galerie-Zitat: beim Duca Scotti in Mailand.
7. Späterer Nachtrag: der Francia in Dresden.
8. Galerie-Zitat: Belvedere.
9. Galerie-Zitat: Pinacoteca zu Bologna.
10. *Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων*, pag. 191.

Seite 296: Ueber Prozessionen im Altertum.

10. November 1885.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 17 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171.

Seite 312: Format und Bild.

2. Februar 1886.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 17 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv Nr. 171. S. 312 bis 319 haben teilweise starke stilistische Ergänzungen erfahren.

1. Randbemerkung: dazu die außerordentliche Freiheit der Formate an den Gewölben.
2. Bemerkung B.'s: schon die in der griechischen Kunst, s. die pergamenischen in Berlin.
3. Bemerkung B.'s: Wohl existierte daneben im Altertum eine reiche Skulptur für völlig isoliert aufgestellte einzelne Gestalten im Freien — und für Gruppen im Freien, auf gerade oder halbrund laufenden Postamenten — dergleichen in der neuern Welt nie wieder vorge-

kommen ist. — Die heutige freie Denkmalstatue wünscht womöglich doch einen symmetrischen baulichen Hintergrund.

4. Randbemerkung: Straßburger Münster: Urteil Salomos, in vier Abteilungen, je eine Figur: Salomo, gute Mutter, Henker mit Kind, böse Mutter.

5. Bemerkung B.'s: Das Pendentif und seine Bedeutung.

6. Bemerkung B.'s: Die Stallburg: Engerth, Gemälde etc. p. XLVII: Im Auftrag Carls VI. 1720—1728 durch Graf Althann und Inspektor Bertoli elf Zimmer resp. Säle, die Räume „gewölbt und klein", der Stallburg zur kaiserlichen Galerie eingerichtet. Die Säle erhielten Holzgetäfel und Goldverzierungen, die Bilder gleiche, reich geschnitzte Rahmen, schwarz mit Gold. Die Bilder der Dekoration des Ganzen untergeordnet; über den Türen womöglich Ovale, und somit quadratische Porträts von Tizian, Van Dyck etc. zu Ovalen beschnitten. Dagegen schmal beschnitten, weil für schmale Pfeiler, wurden alle Porträts von Tintoretto. An den schmälsten Pfeilern Festons von lauter kleinen Porträts in ovalen Rahmen, daher „viereckige kleine Bilder zu Achtecken umgewandelt" (ob für diese ovale Rahmen?). — Bei der Uebertragung ins Belvedere ersetzte man an vielen Bildern das Abgeschnittene. „Glücklicher Weise" war in den meisten Fällen nur vom Hintergrund abgenommen worden.

(Ich fürchte, Engerth verschweigt die Hauptgreuel, nämlich die Verstümmelung großer Bilder zum Zweck der Symmetrie!)

7. Bemerkung B.'s: Die sehr wichtige Rahmenfrage hier zu übergehen.

8. Randbemerkung: Es ist kaum einem Stich zu trauen und einer Photographie nur dann, wenn sie den Rahmen noch mit enthält.

9. Galerie-Zitat: Berlin.

10. Galerie-Zitat: München Pinakothek und Galerie von Turin.

11. Bemerkungen B.'s: Hat der Geigenspieler Sciarra seinen echten Umriß?

12. Randbemerkung: Z. B. Tizian, Bacchanal der National Gallery.

13. Durch ein eingefügtes Fragezeichen stellt B. die Allgemeingültigkeit seines Satzes in Frage und bemerkt am Rande: Auch Licht- und Farbenaccente verlangen doch sehr den Einklang mit Format und Raum.

14. Randbemerkung: Hieher überhaupt die Gefahr des Cyclenmalens.

15. Bemerkung B.'s: Was wir jetzt vor uns haben, sind die Außenseiten von Flügeln eines Schreines, ohne Zweifel von Innenflügeln.

16. Galerie-Zitat: Belvedere.

17. Galerie-Zitat: Bridgewater-Gallery.

18. Bemerkung B.'s: Guido etc., Guercino.

19. Bemerkung B.'s: Raub der Leukippiden etc.

20. Bemerkung B.'s: Herrera, Zurbaran.

21. Bemerkung B.'s: Hier die Drehscheibe als Mutter des Rundformats.

22. Bemerkung B.'s: Es hat Copisten und Stecher gegeben, welche seine Komposition ins Achteck und ins Oval zogen.

23. Galerie-Zitat: in Petersburg.

24. Galerie-Zitat: in Berlin.

25. Randbemerkung: Die Vierge au Palmier, Bridgewater Gallery als nicht rafaelisch auszuschließen.

Seite 324:

Anton van Dyck.

26. Oktober 1886.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 14 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Die Anfangspartie, S. 324—327, stellenweise stilistisch ergänzt und überarbeitet.

1. Randbemerkung: Alle Themata, welche der ihn umgebenden Welt irgend lieb waren.

2. Randbemerkung: Auch aus dem Dresdener S. Hieronymus.

3. Randbemerkung: Hier scheint er ein Jordaens zu werden.

4. Randbemerkung: S. Hieronymus ist ein verwildertes Individuum. Sein trunkener Silen (Dresden) könnte von Jordaens sein.

5. Randbemerkung: Das Gegenteil ist die Wahrheit.

6. Randbemerkung: Stellt das Münchner Porträt wirklich van Dyck vor?

7. Randbemerkung: Doch etwa der Madonnenkopf Pitti?

8. Späterer Nachtrag: Er hat in Bologna u. a. auch verweilt und muß doch von Guido, wenigstens von dessen Werken, einen Eindruck empfangen haben?

9. Randbemerkung: Cf. Bellori, ein großes Gnadenbild, vielleicht auch der Zinsgroschen (Duchesse Galliera).

10. Randbemerkung: Für Bentivoglio auch ein Crucifixus, vier Palmen hoch, aufwärts blickend.

11. Randbemerkung: Der Wallenstein in der Galerie Liechtenstein. Van Dyck als Pferdemaler.

12. Bemerkung B.'s: So vermutlich in der Kreuzaufrichtung in Notre Dame zu Courtray, vor 1631.

13. Randbemerkung: Dort der Kopf mehr beschattet, hier am Licht.

14. Bemerkung B.'s: Replik im Louvre?

15. Galerie-Zitat: Belvedere in Wien.

16. Galerie-Zitat: Ehemalige Düsseldorfer Galerie, aber jetzt nicht in München.

17. Galerie-Zitat: Im Belvedere in Wien.

18. Bemerkung B.'s: Jetzt durch Uebermalung verschwundenen.

19. Galerie-Zitat: Belvedere in Wien.

20. Randbemerkung: Die englischen Hauptsammlungen, Wauters, p. 230, Note.

21. Randbemerkung: Es kann hier nicht gegangen sein, wie bei den großen Kirchen- und Historienbildern des Rubens.

22. Randbemerkung: Die Marchesa Brignole ist gesteppt und trägt ein Krös.

23. Bemerkung B.'s: Die Päpste, welche den Henri IV. trugen.

24. Galerie-Zitat: Belvedere in Wien und Uffizi.

25. Galerie-Zitat: National Gallery.

26. Galerie-Zitat: Porträt der Luisa Tassis, Galerie Liechtenstein.

27. Randbemerkung: Daß verstorbene Familienglieder schon als Miniatur in der Hand der Hauptperson mitgegeben wurden, cf. Bellori bei Anlaß des Familienbildes.

28. Randbemerkung: Aussage des Bellori aus dem Mund von Digby.

29. [G. P. Bellori, Vite dei Pittori, Scultori et Architetti moderni. Roma 1762.]

30. Randbemerkung: Die Porträts in mythologischer Redaktion; cf. Bellori; sie waren nicht wenige.

31. Galerie-Zitat: Dresden.

32. Galerie-Zitat: Galerie von Turin.

33. Randbemerkung: Sprengende Feldherren: Stich von Ribera (Crippa). Dohna. Cult. B. B. 1883. Jan de Werth, ib. 2013 von W. Hollar. Memento Carl V., Uffizi, Tribuna.

34. Galerie-Zitat: Genua, Palazzo rosso.

35. [Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839, S. 509.]

36. Galerie-Zitat: Palazzo Colonna, Rom.

37. Galerie-Zitat: Galerie von Turin.

38. Bemerkung B.'s: Alte Wiederholung bei Wellington und in Hamptoncourt; das Original vermutlich in Windsor.

39. Galerie-Zitat: Museum von Harlem.

40. Frage Burckhardts: Gehört die Schlacht von Martin d'Eglise in München zu einer Weiterführung von Rubens' Geschichten des Henri IV.?

Seite 343: ## Byzanz im X. Jahrhundert.

9. November 1886.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript im Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Es liegen vor: die Auszüge aus Cedrenus' *Σύνοψις ἱστοριῶν* und Konstantin Porphyrogennetos, de ceremoniis aulae Byzantinae; ferner ein ziemlich ausführliches Uebersichtsblatt auf 4 Folioblättern und schließlich der Vortrag selbst auf 21 Quartblättern. Der eingangs zum Teil nur skizzierte Vortrag ist aus den Uebersichtsblättern ergänzt und soviel als nötig rekonstruiert worden. Auch einzelne spätere Partien haben leichte stilistische Ergänzungen nötig gemacht.

1. Cf. auch Kortüm M. A. II 506 (Geschichte des Mittelalters, Bern 1836—1837, 2 Bände).

2. Randbemerkung: Das darf man freilich kaum sagen, daß die Religionen mit der Zeit eine enge Verbindung mit dem Geschmack eingehen und Geschmackssache werden.

3. Randbemerkung B.'s: Die „Soldatesca" (Ranke).

4. Bemerkung B.'s: Schon hieher: unsere Unwissenheit über das Leben in den Provinzen, namentlich in Städten wie Thessalonich, Nicäa, Philadelphia, Ephesos.

5. Anmerkung B.'s: *στρατηγός, στρατηλάτης.*

6. Bemerkung B.'s: Cf. Cedrenus p. 490, wie die Spekulanten unter Leo Philosophus den Bulgarenmarkt nach Thessalonich verlegten.

7. Randbemerkung: Später, zur Zeit der Komnenen, hatten die Geworbenen etwa das Uebergewicht.

8. Randbemerkung: Ueber den renegierten Themel cf. Cedrenus p. 525.

9. Bemerkung B.'s: Die Zumutung Constantins VIII. an Romanos Argyros.

10. Randbemerkung: Cedrenus 552.

11. Randbemerkung B.'s: Cf. Excerpt aus Ranke über Basilios Macedo.

12. Randbemerkung: Das ganze Kapitel Bardas und Michael Temulentus ist exceptionell durch die offenbare Verrücktheit des Kaisers.

13. Bemerkung B.'s: Solches Bekenntnis kommt den Despotismus gar nicht so bitter an und findet sich im Islam. Bei Saadi (Rosengarten) sagt ein König zu seinem Wesir, den er eingekerkert und neu erhoben: Verzeih mir, ich habe gefehlt und dich unschuldig gepeinigt! — worauf der Wesir: Nicht deine Schuld, der Ratschluß Gottes, des Seelenlenkenden war es.

14. Randbemerkung: Cf. Timesitheus bei Gordian III. und die Atabeke der seldschukischen Sultane von Mosul.

15. Bemerkung B.'s: Cf. die Sterberede Theophili 842 an die große Versammlung in der Magnaura: „ich gehe nun und weiß nicht, in welches Leben, ich empfehle euch Gattin und Sohn." Auch damals weinte und klagte alles.

16. Randbemerkung: Dies ist die Ausnahme; man hatte ihn für fähig gehalten, und er war es nicht, sondern allenfalls ein Phraseur.

17. Randbemerkung: Cedrenus.

18. Randbemerkung: Reiche Auswahl in den Autoren.

19. Randbemerkung: Offenbar riesige Leierkasten, cf. die Pipin geschenkte Orgel?

20. Umstände in einer Interpolation von Konstantin Porphyrogennetos, de caerim. I, 96.

Seite 374: ## Die Allegorie in den Künsten.

15. Februar 1887.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 16 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171; dazu 3 Uebersichtsblätter. Auf der inneren Seite des Umschlags die Notiz: Aus Bl. 10 und 11 einiges herübergenommen in das Manuskript „die Griechen und ihre Götter" 28 a und b (Griechische Kulturgeschichte, Bd. II, S. 68/69). Der Anfang hat einige leichte stilistische Ergänzungen durch den Herausgeber erfahren.

1. Randbemerkung: Hier auch die Tiere, besonders die Löwen zu erwähnen, auch die Löwenverschwendung; Bären in Bern. Das Tier kann Wappentier sein.

2. Randbemerkung: Die Skulpturen des Berliner Schauspielhauses von Tieck.

3. Bemerkung B.'s: Die Professoren auf dem Kranzgesimse der Straßburger Universität.

4. Bemerkung B.'s: C. A. Menzel, II, 46.

5. Randbemerkung: Laut Mercier kamen unter dem Directoire die Toaste auf abstracte Wesen in Mode.

6. Randbemerkung: Sobald ihm die Tendenz wichtiger war als die Poesie.

7. Randbemerkung: Sie hat ja keine gegenwärtige Schönheit vorrätig wie die Kunst?

8. Randbemerkung: Auch Shakespeare läßt einmal das „Gericht" auftreten, zu Anfang vom II. Teil Heinrichs IV.

9. Randbemerkung: Sockelfiguren der Sala dell' incendio.

10. Randbemerkung: Memento: Chartres mit ganzen Reihen von „Tugenden".

11. Bemerkung B.'s: Zu übergehen Schlaf und Tod.

Seite 395: Demetrios der Städtebezwinger.

25. Oktober 1887.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript, 19 Quartblätter, im Jac. Burckhardt-Archiv, Nr. 171. Der Anfang ist stilistisch leicht bearbeitet worden.

1. Es folgt: Perdiccas ging in die Höhle einer Löwin und nahm ihr die Jungen weg.

2. Bemerkung B.'s: Ophellas.

3. Randbemerkung: Der Besuch bei Patrae und die Geschichte von der Kratesipolis.

4. Randbemerkung: Daß Demetrios selbst einmal das Auge auf Sizilien gerichtet hatte und einen seiner Leute zur Erkundung des Zustandes der Insel aussandte: Diodorus Siculus fragm. LXXI. Es geschah unter der Form einer Botschaft an Agathokles zu Ratifikation eines Bündnisses.

5. Randbemerkung: Demetrios wird freilich auch hier Soldat; auf dem Verdeck stehend, kämpft er in einem wahren Gewühl, wirft Speere, fängt Geschosse auf und erlegt Feinde; in solchen Momenten wird immer noch etwas Ilias lebendig.

6. Bemerkung B.'s: Plutarch. Dem. 18.

7. Randbemerkung: εἰρωνείαν τῆς ἐξουσίας ἀφελόντες.

8. Randbemerkung: Hieher die Toaste aus Plutarch. Dem. 25.

9. Bemerkung B.'s: Wahrscheinlich aus dieser Zeit der Ithyphallicus bei Bergh, Anthol. lyr. 538. Cf. O. Müller, Geschichte der griechischen Literatur, I, 245.

Seite 420: Die Briefe der Madame de Sévigné.

15. November 1887.

Akademischer Vortrag, gehalten in der Aula des Museums. Manuskript im Jac. Burckhardt-Archiv Nr. 171, bestehend aus: nach bestimmten Gesichtspunkten geordneten Auszügen aus den Briefen der Mme de Sévigné (55 Quartblätter), aus Auszügen (20 Blätter) aus den Memoiren von Roger de Bussy-Rabutin, Amsterdam 1731, aus der Niederschrift des Vortrages, 8 Blätter in Folio, und aus einem Uebersichtsblatt in Quart.

1. In schwer einzureihendem Zusammenhang folgt: In einem Brief an ihn: Adieu mon sang! — je vous embrasse. Die Kraft ihrer väterlichen Familie, nein sagen zu können: j'ai refusé rabutinement.

2. [Zitat aus den Memoiren Rogers de Bussy-Rabutin.]

3. Randbemerkung: Die Du Plessis, welche die Sévigné nachahmte! Sie war das spezielle Herzeleid der Sévigné.

4. Randbemerkung: Weiter unten: je ne me sens aucune décadenec.

5. Randbemerkung: Dies geht u. a. auf die Du Plessis.

VERZEICHNIS DER VORTRÄGE JACOB BURCKHARDTS[1])

1844 März 7. und 21.: Der Veltlinermord 1620 (Histor. Gesellschaft).

1844 März 29.: Ueber die Lage Frankreichs zur Zeit des Armagnakenzuges 1444 (Antrittsvorlesung).

1844 Dezember 6.: Der Bauriß des Klosters St. Gallen (Antiquar. Gesellsch.).

1844/45 Winter: Geschichte der Malerei (Vorlesungen zu Safran).

1845/46 Winter: Fortsetzung dieser Vorlesungen.

1846 Februar 12.: Abt Suger und die Kirche von St. Denis (Antiquar. Gesellsch.).

1848 November 2.: Eine Episode aus der Genfer Geschichte: Escalade 1602 (Histor. Gesellsch.).

1848/49 Winter: Vorlesungen über die Zeit des dreißigjährigen Krieges (im Auftrag der akademischen Gesellschaft).

1849 Oktober 4.: Ueber Inhalt und Wert italienischer Staatsschriften in Betreff der Schweizergeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts (Baden, Allg. Geschichtforschende Gesellschaft der Schweiz).

1849/50 Winter: Vorlesungen über die Blütezeit des Mittelalters (im Auftrage der akademischen Gesellschaft).

1850 Oktober 31., November 14. und 28.: Erzbischof Andreas von Krain (Histor. Gesellsch.).

1851 Januar 15.: Ueber einen gewirkten Wandteppich (Museumverein).

1851 Dezember 4.: Geschichte der Staatsgewalt im spätern römischen Reich (Histor. Gesellsch.).

1852/53 Winter: Vorlesungen über die Zeit Friedrichs des Großen (im Auftrage der akademischen Gesellschaft).

1854/55 Winter: Neun Vorlesungen literarischen Inhaltes (im Auftrag der akademischen Gesellschaft in der Aula): Seb. Münsters Cosmographie; Calderons „Standhafter Prinz"; Legende des hl. Severin; einige Dichter Napoleons; Maximes et pensées du duc de la Rochefoucauld; Byrons Childe Harold; Manzoni, Die Verlobten; Schiller, Die Künstler; Corneille, Polyeucte.

[1]) Nach der Zusammenstellung von Dr. Hans Trog im Basler Jahrbuch 1898, mit einigen Ergänzungen und Berichtigungen.

1855 Dezember 27.: Ueber den Charakter der Königin Agnes von Ungarn (Rathausvortrag zu Zürich).

1856 Januar 26.: Die ökonomischen Verhältnisse beim Bau der Benediktinerabtei St. Tron in Belgien (Antiquar. Gesellsch. zu Zürich).

1856 März 22.: Der Bau und die innere Einrichtung der ersten, am Ende des zehnten Jahrhunderts errichteten Klosterkirche in Petershausen bei Konstanz nach dem Chronicon Petershusianum und der Vita S. Gebhardi (Antiquar. Gesellsch. zu Zürich).

1856 Dezember 20: Die Pluralität der Kirchen bei den mittelalterlichen Klöstern (Antiquar. Gesellsch. zu Zürich).

1857 Januar 17.: Die Beschreibung des Fronleichnamsfestes zu Viterbo i. J. 1462 (Antiquar. Gesellsch. zu Zürich).

1857 Dezember 3.: Der Zustand Roms unter Gregor dem Großen (Rathausvortrag zu Zürich).

1858 Januar 16.: Die Ziergebäude im Innern von Kirchen (Antiquar. Gesellsch. zu Zürich).

1858/59 Winter: Vorlesungen über die Kunst der Renaissance (privat, Aula des Museums).

1858 Dezember 9.: Ueber einige Statuetten der Schmidschen Sammlung (Antiquar. Gesellsch.).

1859 Januar 5.: Ueber landschaftliche Schönheit (akadem. Vortrag).

1859 Februar 26.: Ueber das Freiburger Münster (akadem. Vortrag).

1859 November 9.: Gedächtnisrede auf Schiller (im Namen der philosoph. Fakultät).

1860 Januar 10.: Ueber frühere Säkularisationsversuche im Kirchenstaat (akadem. Vortrag).

1860 Februar 9.: Venedig und Florenz im 15. Jahrhundert (Histor. Gesellsch.).

1860 Februar 20.: Drei Bände mit Zeichnungen von Goldschmiedwerken (Antiquar. Gesellsch.).

1860 Dezember 18.: Ueber Rabelais und seine Zeit (akadem. Vortrag).

1861 Februar 14.: Die griechischen Bildwerke des Britischen Museums (Antiquar. Gesellsch.).

1861 März 19.: Ueber den Charakter des Augustus (akadem. Vortrag).

1861/62 Winter: 15 Vorlesungen über Kunst und Altertum (gehalten im Auftrag der akadem. Gesellschaft in der Aula und im Kasino): Saint Maurice im Wallis; Peter Paul Rubens; Altbreisach; das Mosaik; eine deutsche Kirche des XI. Jahrhunderts; Holbein als Fassadenmaler; die Westminsterabtei; das Museum von Colmar; das Abendmahl des Leonardo da Vinci; über Fontänen; der Tessin in landschaftlicher Beziehung; das Relief; die Wallfahrtsberge von Oberitalien; ein Kirchhof für Basel; über Betrachtung von Bildern und Galerien.

1862 Oktober 30.: Kleinere Mitteilungen aus der florentinischen Geschichte (Histor. Gesellsch.)

1863 Januar 20.: Ueber die Studien der römischen Künstler in den Ruinen von Rom (Antiquar. Gesellsch.).

1863/64 Winter: 15 Vorlesungen über die Zeit der Gegenreformation 1560—1600 (gehalten im Auftrage der akademischen Gesellschaft in der Aula des Museums).

1863/64 Winter: 2 Vorträge über den Verfall Spaniens seit Philipp II. (Verein junger Kaufleute).

1863 März 19.: Das Verhältnis des Ruhmes zur italienischen Architektur (Histor. Gesellsch.).

1864 Mai 3.: Ueber den Wert des Dio Chrysostomus für die Kenntnis seiner Zeit (Rede bei Eröffnung des Sommerkurses am Pädagogium).

1864 Dezember 12: Der Architekt Joh. Bern. Fischer von Erlach (Antiquar. Gesellsch.).

1865 Januar 5.: Ueber Deckenverzierungen (populärer Vortrag).

1865 Januar 12: Die Kunstformen des Schmiedeisens (populärer Vortrag).

1865 Januar 23.: Ueber zwei Gemmen an einer Goldfigur des Basler Kirchenschatzes (Antiquar. Gesellsch.).

1865 Januar 24.: Das Straßburger Münster (akadem. Vortrag).

1865 Februar 27.: Ueber einige Statuen am Giebelfeld des Parthenon (Antiquar. Gesellsch.).

1865 Oktober.: Zwei Vorträge über die Lage Europas im Jahre 1812 (Verein junger Kaufleute).

1865 November 12., 19., 26.: Basel nach dem großen Erdbeben (populärer Vortrag).

1865 Dezember 12: Eine Tempelweihe unter Augustus (akadem. Vortrag).

1865 Dezember 21.: Ueber verschiedene Denkmäler des südlichen Frankreich (Antiquar. Gesellsch.).

1866 Januar 25.: Besprechung von Edgar Quinets „La Révolution" (Histor. Gesellsch.).

1866 Februar 15.: Ueber den Gebrauch von Modellen in der Architektur (Antiquar. Gesellsch.).

1866 Oktober 21., 28.: Ueber Hans Holbein den Jüngern (populärer Vortrag).

1866 Oktober 26., November 2.: Der 18. Brumaire 1799 (Verein junger Kaufleute).

1866 November 6.: Ueber die poetischen Grabschriften der Griechen (akadem. Vortrag).

1866 November 13.: Ueber Ovid in der Verbannung (akadem. Vortrag).

1866 November 20.: Ueber die Heldenlieder der Serben (akadem. Vortrag).

1866 November 27.: Ueber Camoëns und sein Heldengedicht (akadem. Vortrag).

1866 Dezember 4.: Ueber Shakespeares Richard III. (akadem. Vortrag).

1866 Dezember 17.: Thongruppen der Renaissance (Antiquar. Gesellsch.).

1867 Dezember 12., 19.: Die Zeit um das Jahr 1000 (populärer Vortrag).

1867/68 Winter: 2 Vorträge über Karthago als Handelsstaat (Verein junger Kaufleute).

1868 Januar 16.: Ueber Reiterstatuen (Antiquar. Gesellsch.).

1868 Oktober 15., 22., 29.: Karl der Große (populärer Vortrag).

1868 Dezember 9.: Kunsthistorische Mitteilungen (Antiquar. Gesellsch.).

1869 Januar 22. und 29.: Die Kolonien der Griechen (Verein junger Kaufleute).

1869 März 18.: Die Altertümer von Säckingen (Antiquar. Gesellsch.).

1869 November 11., 18.: Ueber gotische Kirchen (populärer Vortrag).

1869 Dezember 4.: Das Schloß von Blois (akadem. Vortrag).

1869 Dezember 11.: Ueber den Kupferstecher Matthäus Merian (akadem. Vortrag).

1869 Dezember 18.: Ueber den Münsterkreuzgang (akadem. Vortrag).

1869/70 Winter: Die Reisen der Araber (Verein junger Kaufleute).

1870 Januar 13.: Autun (Antiquar. Gesellsch.).

1870 November 8., 15., 22.: Ueber historische Größe (akadem. Vortrag).

1870 Dezember 8., 15., 22.: Alexander der Macedonier (populärer Vortrag).

1870/71 Winter: 2 Vorträge über Karl den Kühnen (Verein junger Kaufleute).

1871 Januar 26.: Die Casa di Tiberio auf dem Palatin (Antiquar. Gesellsch.).

1871 November 9., 16., 23.: Das Freiburger Münster (Architektur, Skulptur, Malerei) (populärer Vortrag).

1871 November 7.: Ueber Glück und Unglück in der Weltgeschichte (akadem. Vortrag).

1871 Dezember 12.: Die Griechen und ihr Mythus (akadem. Vortrag).

1872 November 5.: Griechische Heroen und Gespenster (akadem. Vortrag).

1872 November 14.: Die Odyssee (populärer Vortrag).

1872 November 21.: Cardinal Richelieu (populärer Vortrag).

1872 Dezember 3.: Ueber Besichtigung altdeutscher Bilder (akadem. Vortrag).

1872/73 Winter: Das Englische als künftige Weltsprache (Verein junger Kaufleute).

1873 Februar 18.: Thomas Morus und seine Utopie (akadem. Vortrag).

1873 November 11.: Bei Anlaß von Vereinsphotographien (akadem. Vortrag).

1873 November 18.: Ueber niederländische Landschaftsmalerei (akadem. Vortrag).

1873 November 27. und Dezember 4., 11.: Ludwig XI. von Frankreich (populärer Vortrag).

1873/74 Winter: Wertschätzung der Arbeit im Altertum (Verein junger Kaufleute).

1874 Januar 15.: Mitteilungen über antike Kunstwerke (Antiquar. Gesellsch.).

1874 November 5., 12., 19.: Leben und Sitten des Adels um 1500 (populärer Vortrag).

1874 November 24. und Dezember 1., 8.: Ueber die niederländische Genremalerei (akadem. Vortrag).

1874/75 Winter: Augsburg im 15. Jahrhundert (Verein junger Kaufleute).

1875 November 4.: Wallenstein laut der Geschichte (populärer Vortrag).

1875 November 11.: Schillers Wallenstein (populärer Vortrag).

1875 November 16.: Ein Gang durch das vatikanische Museum (akadem. Vortrag).

1875 November 23.: Ueber den Don Quixote des Cervantes (akadem. Vortrag).

1875 Dezember 2.: Ueber die Wandgemälde in der Krypta des Basler Münsters (Histor. Gesellsch.).

1876 November 7.: Ueber die Kochkunst der spätern Griechen (akadem. Vortrag).

1876 November 14.: Das Phäakenland Homers (akadem. Vortrag).

1876 November 23., 30.: Szenen aus den Mailänder Kriegen seit 1521 (populärer Vortrag).

1876/77 Winter: Aus den letzten Zeiten Philipps II. (Verein junger Kaufleute).

1877 März 15.: Der falsche Demetrius (populärer Vortrag).

1877 Oktober 25., November 1.: Spanien unter Philipp II. (populärer Vortrag).

1877 November 6.: Rembrandt (akadem. Vortrag).

1877 November 13.: Ueber den Rokoko (akadem. Vortrag).

1878 Januar 31.: Das Bild des Domherrn Angerer von Holbein in Innsbruck (Histor. Gesellsch.).

1878 November 7., 14., 21.: Talleyrand (populärer Vortrag).

1879 Februar 20.: Mitteilungen über das Basler Konzil (Tagebuch des Andrea Gattaro) (Histor. Gesellsch.).

1880 Februar 3.: Jakob Ruysdael (akadem. Vortrag).

1880 Februar 10.: Claude Lorrain (akadem. Vortrag).

1880 November 10.: Vorweisung der Photographie einer etruskischen Aschenkiste (Histor. Gesellsch.).

1881 Februar 8., 22.: Napoleon I. nach den neuesten Quellen (akadem. Vortrag).

1881 November 10.: Ueber das wissenschaftliche Verdienst der Griechen (Rede in Vertretung des Rektors).
1882 Februar 7.: Rafael als Porträtmaler (akadem. Vortrag).
1882 Februar 21.: Ueber die „Echtheit" alter Bilder (akadem. Vortrag).
1883 Januar 16. und 30.: Aus großen Kunstsammlungen (akadem. Vortrag).
1883 Februar 1.: Mitteilungen über neuere kunsthistorische Schriften (Histor. Gesellsch.).
1883 Oktober 30.: Die Griechen und ihre Künstler (akadem. Vortrag).
1883 November 13.: Reise einer Kaiserbraut (1630) (akadem. Vortrag).
1884 Februar 7.: Mitteilungen über neue kunsthistorische Publikationen (Histor. Gesellsch.).
1884 Februar 12.: Die Weihgeschenke der Alten (akadem. Vortrag).
1884 Oktober 28.: Pythagoras (Wahrheit und Dichtung) (akadem. Vortrag).
1884 November 11.: Ueber erzählende Malerei (akadem. Vortrag).
1885 März 10.: Die Anfänge der neuern Porträtmalerei (akadem. Vortrag).
1885 Oktober 27.: Die Malerei und das Neue Testament (akadem. Vortrag).
1885 November 10.: Ueber Prozessionen im Altertum (akadem. Vortrag).
1885 November 12.: Mathias Grünewald von Aschaffenburg (Histor. Gesellsch.).
1886 Februar 2.: Format und Bild (akadem. Vortrag).
1886 Oktober 26.: Anton van Dyck (akadem. Vortrag).
1886 November 9.: Byzanz im 10. Jahrhundert (akadem. Vortrag).
1887 Februar 15.: Die Allegorie in den Künsten (akadem. Vortrag).
1887 Oktober 25.: Demetrios der Städtebezwinger (akadem. Vortrag).
1887 November 1.: Shakespeares Macbeth (akadem. Vortrag).
1887 November 15.: Die Briefe der Madame de Sévigné (akadem. Vortrag).
1888 März 15.: Ein antikes Grabdenkmal zu St. Rémy (Histor. Gesellsch.).
1888 Dezember 20.: Erläuterung von Photographien nach ägyptischen Porträts (Histor. Gesellsch.).
1889 Januar 3.: Das Brevier Grimani in der Biblioteca Marciana (Histor. Gesellsch.).

1889 Februar 29.: Erläuterung von Photographien spanischer Baudenkmäler (Histor. Gesellsch.).

1889 Oktober 24.: Skulpturen der christlichen Epoche (Berliner Katalog) (Histor. Gesellsch.).

1890 März 27.: Der venezianische Historiograph Marino Sanuto (Histor. Gesellsch.).

1890 Oktober 16.: Mitteilungen über Barockbaukunst (Histor. Gesellsch.).

1892 März 24.: Die Gemälde des Senators Giovanni Morelli in Bergamo (Histor. Gesellsch.).

1892 Dezember 15.: Marienkrönung in der bildenden Kunst (Histor. Gesellsch.).

Nachwort zur zweiten Auflage.

Abgesehen davon, daß dem Vortrag „Ueber das wissenschaftliche Verdienst der Griechen“ einige Anmerkungen Burckhardts beigefügt worden sind, stellt diese zweite den unveränderten, aber durchgesehenen Abdruck der ersten Auflage dar.

Basel, im September 1918. *E. D.*

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01881 3069